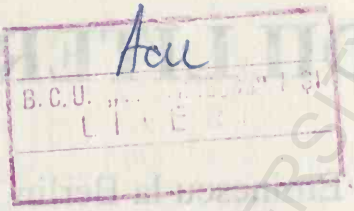
Critică şi istorie literară

ILINA GREGORI

Studii literare

Eminescu la Berlin
Mircea Eliade: Trei analize

editura fundaţiei culturale române


B.C.U.

Notă

Cele trei studii despre Mircea Eliade cuprinse în prezentul volum au apărut în publicaţii germane (în limba română, respectiv germană şi franceză) – şi anume: „Fantasticul în proza lui Mircea Eliade: *Domnişoara Christina*. O lectură *nu-numai-estetică*", în: *Beiträge zur Sektion „Mircea Eliade (1907-1986). Zur Rezeption seines Werkes im Licht neuerer Untersuchungen" bei der Tagung ROMANIA I in Jena (28.9. bis 2.10.1997), Leitung: Ilina Gregori, Balkan-Archiv N.F.*, 24/25 (1999/2000), 69-88; „Mircea Eliade: Das Phantastische und die Metapher des Exils", în: Eva Behring (ed.), *Rumänische Exilliteratur 1945 – 1989 und ihre Integration heute,* München (Südosteuropa-Gesellschaft) 1999, 91-105; „Réflexions sur le journal intime: La diaristique de Mircea Eliade", în: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1/2 (2000), 151-173. Studiul despre Eminescu este în forma actuală inedit; o primă versiune, fragmentară, a apărut sub acelaşi titlu în *New International Journal for Romanian Studies,* 1/2 (2000), 20-35.

Transcrierea formelor verbului *a fi* în textele eminesciene aparţine autoarei volumului (n.ed.).

CUPRINS

Studiile Ilinei Gregori: Un bilanț care promite și obligă VII

EMINESCU LA BERLIN

Argument 3
I. Un capitol nefast în biografia poetului? 9
II. Berlin – „orașul-furnicar" 18
III. Universitatea Friedrich-Wilhelm 36
IV. Ca schopenhauerian la Berlin. Filozofia inconștientului 46
V. Înainte de Berlin: *Sărmanul Dionis* 61
VI. Onirologia schopenhauerianã: O „reabilitare a fantomelor"? 78
VII. „Și popoarele dorm...". Eminescu și etnopsihologia 89
VIII. Basmul – o „hieroglifă". Eminescu și egiptologia 104
IX. Și totuși „poet național"? 122

MIRCEA ELIADE: TREI ANALIZE

Fantasticul în proza lui Mircea Eliade: *Domnișoara Christina.* O lectură *nu-numai-estetică* 135
Mircea Eliade: Fantasticul și metaforica exilului 161
Intimități și intimitate: Diaristica lui Mircea Eliade 178

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

STUDIILE ILINEI GREGORI: UN BILANŢ CARE PROMITE ŞI OBLIGĂ

Aceste pagini introductive mă aruncă irepresibil cu gândul la începutul anilor '60, când, începeam să mă bucur – tânăr asistent fiind, la Facultatea de Filologie a Universităţii bucureştene – de ceea ce consider a fi fost privilegiul vieţii mele – întâlnirea mereu reiterată cu oameni (mereu) mai tineri decât mine. Erau ani plini de confuzie şi temătoare speranţă, în care teroarea generalizată de dinainte părea că slăbeşte, în care *Ciuma* lui Camus şi *Mitul lui Sisif,* neintrate încă în biblioteci şi netraduse în româneşte, treceau de la un student la altul şi de la profesori la studenţi, într-un circuit neoficial şi semilicit. Erau anii în care concertele lui Aznavour sau ale lui Armstrong la Sala Palatului constituiau evenimente epocale, resimţite ca neverosimile.

În acei ani am întâlnit-o pe Ilina (pe atunci) Clondescu, într-o grupă care număra cel puţin încă patru studenţi cu o dotare intelectuală excepţională: Miruna (Eliza) Ghil, profesoară acum la Tulaine University din New Orleans, Mihai Marta, coleg cu mine la Universitate, Lucian Ştefănescu, al cărui spirit se „risipeşte" la Paris, Cornel Moraru, cunoscutul profesor şi critic de la Târgu-Mureş, redactorul-şef al revistei „Vatra". Printre aceştia, Ilina Clondescu părea a fi cea mai sigură pe cunoştinţele ei, era poliglotă şi avea deja lecturi întinse şi bine asimilate care o făceau aptă să aşeze o operă autohtonă într-un context comparatist.

A şi debutat relativ repede, în 1966, în „Luceafărul" aflat sub conducerea lui Ştefan Bănulescu: comentariile sale critice, publicate până în 1970, anul plecării în Germania, erau mai degrabă mici exegeze decât recenzii propriu-zise. În Germania, Ilina Clondescu (devenită între timp, prin căsătorie, Grigorovici) şi-a continuat studiile, obţinând un doctorat în filosofie cu o teză despre Merleau

Ponty (*Merleau-Pontys Phänomenologie des Spraches*, Heidelberg, 1977), elaborată sub îndrumarea profesorului Walter Biemel. În 1976 a ocupat prin concurs un post de lector la Institutul de Filologie Romanică al Universității Libere din Berlin.

Deși obligațiile sale universitare îi dirijau activitatea spre domeniul francez, Ilina (Grigorovici) Gregori n-a pierdut din vedere cultura română și nici evoluția scriitorilor noștri contemporani. Participă la congrese și colocvii ale romanisticii și românisticii din Germania, prezintă autori români în *Enciclopedia Brockhaus* și în *Lexiconul Kindlers*, publică încă din 1975 în reviste germane și franceze studii despre particularitățile discursului narativ în *Sărmanul Dionis*, despre raporturile lui Cioran cu filosofia germană, despre receptarea lui Panait Istrati în România și în Occident, despre ironie în volumul *Nu* al lui Eugen Ionescu, despre „ultrasuprarealismul" lui Gherasim Luca etc. dar și despre primul roman al lui Marin Sorescu, onirismul prozei lui Țepeneag, *Cartea de la Metopolis* a lui Ștefan Bănulescu, *Proiecte de trecut*, volumul de povestiri al Anei Blandiana, *Jurnalul* lui Radu Petrescu, *Nostalgia* lui Mircea Cărtărescu etc.

De un deosebit interes metodologic mi se par analizele consacrate *Nopții furtunoase* de Ion Luca Caragiale și povestirii *Remember* de Mateiu I. Caragiale: aici Ilina Gregori se arată a fi prima interpretă (postbelică) din perspectivă psihanalitică a literaturii române așa-zicând clasice, primul „psihocritic" și primul „text-analist" român.

Figură de pionier mai face Ilina Gregori și prin preocuparea nu numai constantă, dar și extrem de competentă pentru problematica *fantasticului*. După Matei Călinescu și Sergiu Pavel Dan, însă cu o acurateță terminologică sporită și cu o bibliografie internațională adusă la zi, cercetarea ei (*Povestirea fantastică*, ed. Du Style, 1996) reprezintă un model de analiză tematică și de distincție teoretică. Pornind de la disocierea (prezentă în limba germană) între *fantastic* și *fantastică* (ultimul termen desemnează întruchiparea *literară* propriu-zisă a celui dintâi), autoarea se oprește – cu mult profit taxonomic și teoretic – asupra condiției generice a acestui termen, pentru a insista apoi asupra dualității și chiar „duplicității" proiectului fantastic.

În efortul său de a defini specificitatea domeniului și a literaturii care i se dedică, Ilina Gregori nu ezită să pună la contribuție pe Freud și teoria inconștientului, dar fără să confunde nici o clipă opera de artă cu „expresiile spontan-anarhice ale instinctului", cu

visul nocturn, cu delirul ori cu simptomul nevrotic. O ajută în acest sens autori precum Jean Starobinski şi Paul Ricoeur. Modelul spre care înclină ea este *textanaliza,* aşa cum o teoretizează şi o practică Jean Bellemin-Noel în *Vers l'inconscient du texte,* 1979, *Les contes et leurs fantasmes*, 1983, *Psychanalyse et littérature*, 1989, etc.

Foucault cu a sa *Istorie a nebuniei* şi îndeosebi cu efortul său de a integra, de a dezaliena nebunia nu putea lipsi din dezbaterea la care suntem martori şi nici Lyotard ori Vattimo, atunci când, în final, vine vorba despre *neofantastică*, adică despre postmodernism. Întrebarea pe care şi-o pune autoarea este dacă nu cumva discursul literar postmodern, cu tot ce presupune acesta – disoluţia epicului, „moartea subiectului", fragmentarism etc. – reprezintă expresia cea mai adecvată a epocii noastre şi, prin urmare, dacă nu cumva astfel, prin noile lui ipostaze, genul fantastic îşi asigură actualitatea.

Studiile de caz, *Hanul roşu* de Balzac pentru conceptul de „straniu neliniştitor" (das Umheimliche), *l'Intersigne* de Villiers de l'Isle Adam pentru raportul între *fantastic* şi *fantasmatic* şi trei povestiri de Andrei Pieyre de Mandiargue pentru *neofantastic*, ilustrează rigoarea analitică a autoarei şi, în acelaşi timp, scepticismul ei metodologic, conştiinţa subiacentă dar activă că, fantastică ori realistă, literatura nu poate fi istovită de nici o hermeneutică. La sfârşitul lecturii acestei solide cărţi nu ne rămâne decât regretul că Ilina Gregori nu a inclus în sumar şi studiile cu aceeaşi temă consacrate autorilor români. Prin supunerea la aceleaşi repere tematice, metodologice şi valorice, iniţiativa lor creatoare ar fi fost mai bine situată, clasificată, măsurată.

Publicându-şi cartea despre fantastic, Ilina Gregori rămâne ea însăşi cu conştiinţa unui „rest", a unui proiect neîncheiat, a unui „reînceput" necesar. De un „gen" atât de bogat şi de complex precum *fantasticul* (sau *fantastica*) nu te poţi despărţi dintr-o dată şi nici definitiv. Confirmarea se află chiar în volumul de faţă, care, pe lângă un studiu masiv consacrat lui Eminescu şi stagiului său berlinez, conţine şi trei analize aplicate operei lui Mircea Eliade, două dintre ele având în centru tot fantasticul.

„Asiduitatea cu care (Mircea Eliade) a cultivat fantasticul, scrie Ilina Gregori, denotă mai mult decât o predilecţie estetică: intuiţiile sale fundamentale, structura sa moral-spirituală, concepţia sa antropo-ontologică îşi găsesc în fantastic limbajul propice, deschis transcendentului insondabil, sacrului, infinitului". În consecinţă, lectura ei va fi una *transestetică*. Programul acestei lecturi este unul polemic, deşi autoarea evită, de regulă, înfruntările şi con-

flictele de opinii, riscând să contrazică doar atunci când propria sa ipoteză nu se poate formula altfel. Motivul strigoiului și prezența vampirismului în *Domnișoara Christina* sunt puse în relație cu „maladiile României interbelice" și mai ales cu „angoasele pe care Eliade și le știe și le împarte cu mulți dintre contemporanii săi, ca și cu cele care pentru el însuși rămân obscure (inavuabile) – fantomele sale «domestice», fantasmele personale". „Psihodramă cu final barbar", *Domnișoara Christina* constituie, în interpretarea Ilinei Gregori, „un document cutremurător privind calvarul interior al scriitorului".

Finețea analizei critice e, în aceste pagini, remarcabilă nu atât în sondaje de profunzime, cât în disocieri aproape fugare, în refuzul tacit al unor piste spectaculoase, dar facile în insidiozitatea lor. Privirea interpretei este mereu atentă, lucidă, dar nu rece, neconcesivă, dar niciodată răuvoitoare. Uneori, totuși, rezervele formulate la adresa câte unui personaj rămân să se răsfrângă cel puțin aluziv și asupra autorului însuși: „Cum vedem, deficitul erotic nu conduce la *exces*, fără ca «intelectualul» să se fi adâncit mai întâi în aburii sulfuroși, proveniți din idei hibride, dogme și superstiții, mituri, figuri și clișee literare – un rezervor de monștri trezit de panica sa irațională". Analogia stabilită cu erotismul catastrofic al lui Georges Bataille și cu omologarea religioasă a erosului de către Miche Leiris verifică sincronizarea europeană a intuițiilor eliadești și încheie cu brio un comentariu plin de tact al unui text de o complexitate, într-adevăr, transestetică.

Ilina Gregori scrie și despre microromanul sau povestirea *19 trandafiri* pe care îl/o interpretează printr-o „lectură asociativă" cu alte texte ale lui Mircea Eliade, precum și despre problematica *intimității* în „diaristica" eliadescă. Mai cu seamă ultimul eseu mi se pare caracteristic pentru decupajul tematic al autoarei noastre, pentru maniera în care izbutește să combine clarificarea generică și conceptuală cu implicațiile biografice și stilistice inconfundabile.

Adevărata măsură a posibilităților sale actuale și-o dă însă Ilina Gregori în studiul despre Eminescu. Parcă niciunde ca aici nu se ivesc atâtea conexiuni sintetice iluminante, întemeiate pe o documentare istorică, sociologică, lingvistică și artistică exemplară și pe o acuitate analitică deloc comună. Veritabilă secțiune în biografia, opera, dar și în imaginarul teoretic și poetic eminescian, cercetarea sa oferă un eșantion din ceea ce ar fi trebuit să fie eminescologia la peste o sută de ani de la moartea poetului.

Nemulţumită, pe bună dreptate, de stadiul actual al cercetării, de penuria de informaţii contextuale, ea păşeşte cu talent evocator în *parabiografic*, reconstituind un posibil orizont de viaţă al lui Eminescu la Berlin. Reacţia acestuia faţă de „oraşul-furnicar" nu va mai fi pusă astfel pe seama „unei simplităţi psihotemperamentale" şi nici a „unui tip anacronic de sensibilitate". După o relectură a manuscriselor şi publicaţiilor poetului din această perioadă, după un excurs în etnopsihologie şi în „onirologie" schopenhaueriană, după consultarea altei bibliografii decât cea obişnuită până acum, Ilina Gregori ajunge la concluzii reconfortante privind caracterul, totuşi, benefic şi productiv al perioadei berlineze, considerate „nefaste" de cercetătorii anteriori. Mai mult, ea consideră că prin „re-orientarea", petrecută la Berlin, înspre egiptologie, pe de o parte, şi înspre istoria naţională, pe de altă parte, Eminescu duce mai departe etnopsihologia „conferindu-i o dimensiune schopenhaeriană, abisală" şi, în acelaşi timp, „anticipează hermeneutica modernă, de inspiraţie freudiană, a istoriei".

E de dorit ca astfel de ipoteze, precum şi studiul în ansamblul său, să stârnească ecourile meritate în rândurile – tot mai rărite din păcate – ale eminescologilor noştri.

Nu e neapărat nevoie să locuieşti la Berlin ca să documentezi şi să interpretezi convingător anii berlinezi ai poetului, nu e nevoie nici să priveşti opera eminesciană de la distanţa dată de exil ori diaspora ca să o iubeşti şi să o înţelegi cu adevărat: e nevoie doar să te pregăteşti cum se cuvine pentru întâlnirea cu Eminescu. Ilina Gregori e bine pregătită şi echipată; nu-i lipseşte decât decizia de a investi timpul necesar pentru recompunerea unui *nou Eminescu* – pe care suntem îndreptăţiţi să-l aşteptăm de la ea.

Bilanţul ei studios promite şi obligă în egală măsură.

MIRCEA MARTIN

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EMINESCU LA BERLIN

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ARGUMENT

În ordinea vizibilă a lucrurilor, paginile ce urmează sunt o consecinţă a anului jubiliar Mihai Eminescu. Nu le-aş fi început fără 'scânteia' provocată de pregătirile din ţară în vederea acelui eveniment. Stranii pregătiri, tristă scânteie... Urmărind – atât cât o îngăduie distanţa – presa literară românească, observam cu o uimire care la început friza incredulitatea, că în preajma anului Eminescu vocile critice autorizate ori absentau cu tenacitate din discuţiile publice, ori mărturiseau fără înconjur angoasa cu care aşteptau aniversarea poetului. În loc să anunţe proiecte, eminescologii – dacă se pronunţau – anticipau cortegiul de 'grozăvii' la care erau convinşi că aveau în curând să participe, prinşi încă o dată sub tăvălugul omagiilor oficiale aduse „poetului naţional". Deşi, logic vorbind, nu puteam respinge ideea că, favorizat de circumstanţe, cultul lui Eminescu ameninţa să se manifeste exacerbat în anul jubiliar şi să îmbrace forme dintre cele mai groteşti, inhibiţia pe care prognoza o producea în rândul spiritelor lucide, mi se părea totuşi nu numai de neînţeles ci de-a dreptul alarmantă. Cum să refuzi participarea la un asemenea eveniment, care depăşea perimetrul românesc, bucurându-se de girul unor importante foruri internaţionale? Era ca şi cum tentativa 'nechemaţilor' de a-l anexa (o ipoteză încă), i-ar fi anulat însemnătatea reală. Mai mult: era ca şi cum, din cauza recepţiei sale (în parte) nefericite, Eminescu însuşi ar fi încetat să constituie un subiect valabil de reflecţie. Or, convingerea mea este că Eminescu rămâne unul dintre cele mai pasionante şi generoase

subiecte din câte oferă literatura română, în primul rând sub aspectul deschiderii spre universal.

Cum să-mi explic atunci acel *malaise* instalat printre reprezentanţii legitimi ai literelor româneşti tocmai într-un moment în care, potrivit unui cod de urbanitate unanim acceptat, comunitatea internaţională, cea europeană în primul rând, îi invita să se manifeste, arătându-se dornică să cunoască şi recunoască valorile majore ale culturii pe care o numesc *a lor*? Am realizat curând că apropiata aniversare a lui Eminescu era otrăvită de o polemică mai veche. În ajunul lui 2000 erau departe de a se fi stins reverberaţiile faimosului număr pe care revista „Dilema" îl dedicase (parţial) poetului în primăvara lui 1998. Am revăzut acel număr, m-au şocat din nou, cum l-am deschis, citatele cu care era ornat – caracterizări ale poetului, unele din ele, aberaţii extrase din manuale şcolare. Dar era limpede că nu mostrele, de-o incomensurabilă prostie, ale devierii idolatre ulceraseră conştiinţele 'prietenilor' lui Eminescu, ci *ireverenţa* vocilor critice, care într-un grupaj voit nonconformist, provocator chiar, de articole, se declarau excedate de cultul eminescian. Prevăzând, desigur, că o asemenea ruptură cu *habitus*-ul mental înrădăcinat de mai multe decenii nu va rămâne nesancţionată – şi anume printr-o avalanşă furibundă de proteste şi incriminări – Nicolae Manolescu reclama în acel moment o „despărţire" temporară de Eminescu.

Aprehensiunile legate de clima în care aveau să se desfăşoare în viitorul apropiat studiile eminesciene, s-au dovedit îndreptăţite. Despre un curent antieminescian se vorbeşte de atunci, şi despre o nouă „sacrificare" a poetului, despre o conspiraţie contra acelei Românii ideale pe care poetul o încarnează, şi a cărei intrare pe scena mare a istoriei ar fi din nou – aşa cum a fost dintotdeauna şi în mod sistematic! – boicotată de forţe politice oculte din ţară, aliate cu duşmanii dinafară etc., etc. Şi totuşi să constituie această nouă degenerare a discuţiilor un motiv suficient pentru a considera pierdută cauza lui Eminescu? Concluzia mi se pare de-un patetism exagerat, catastrofist, întreţinut de toxine locale. Privit dintr-o perspectivă mai largă, Eminescu încetează de a apărea drept un caz unic şi irecuperabil. Fenomenul recepţiei abuzive este universal şi, probabil, iradicabil. Victimă a popularităţii sale, Eminescu împarte acest calvar

cu toţi marii scriitori (şi nu numai scriitori) deveniţi la un moment dat simboluri naţionale. În spaţiul atât de încercatei culturi româneşti această investitură, de o recurenţă notabilă, ar putea fi în sfârşit abordată în cunoştinţă de cauză, fără suerescitare – cu atât mai mult cu cât Eminescu n-a suportat-o, pur şi simplu, ci i-a fost predestinat.

Nu mi-am propus în aceste rânduri introductive să prezint sistematic desfăşurarea recentă a dezbaterilor şi studiilor eminesciene. O asemenea trecere în revistă trebuie, desigur, făcută; eu însă m-am limitat aici la câteva, foarte puţine momente semnificative, selectate în funcţie de importanţa lor subiectivă. Cum am sugerat deja, la originea studiului de faţă s-a aflat un act de circumstanţă – anume o conferinţă în cadrul manifestărilor culturale organizate la Berlin cu ocazia anului Eminescu. Circumstanţele au jucat, fără îndoială, un rol şi în precizarea temei mele, cu atât mai mult cu cât ştiam şi regretam că Berlinul, adevărată capitală a Memoriei în zilele noastre, nu păstrează nici o urmă a prezenţei lui Eminescu, timp de aproape doi ani, aici. Calendarul cultural oferea, aşadar, şansa unei corecturi, pentru un viitor mai bun. Constatam totodată că tocmai sub influenţa calendarului, în ţară, resuscitase *trecutul*: posedată de fantome, recepţia lui Eminescu ajunsese într-o conjunctură mai mult decât precară. Contrariile – excesul de adoraţie, pe de o parte, teama excesivă de excese, pe de alta – intraseră într-o stranie convergenţă. Rezultatul? Sterilitatea pe care o descopeream mereu în luările de poziţie, indiferent de obiectivul anunţat. Cum să nu-ţi aminteşti în aceste condiţii – care nu mai erau doar 'exterioare', ci înrădăcinate în istoria ascunsă a lucrurilor – de „testamentul" lui Petru Creţia? Bilanţul pe care eminentul eminescolog îl încheiase cu tristeţe de moarte încă de la mijlocul deceniului trecut, se impunea din nou atenţiei:

> „De fapt, ce s-a întâmplat? Peste tot ce înseamnă studii eminesciene s-a întins pustiul. Cercetătorii cei mai de seamă au murit, alţii sunt bătrâni şi obosiţi, alţii, după câte o încercare mai mult sau mai puţin meritorie, s-au îndreptat către altceva. Pe tineri aceste studii nu-i atrag. Pe scurt, dacă e să folosim drept criteriu o cunoaştere exhaustivă a

domeniului, garantată de o studiere îndelungată şi atentă a manuscriselor, au rămas, în sensul cel mai literal, o mână de oameni, aproape toţi la sfârşitul vieţii. Şi chiar printre aceştia se numără unii ale căror vaste cunoştinţe şi remarcabile intuiţii se irosesc în zadarnice polemici verbale. (...) Am aşteptat o vreme să se ridice un glas care să rostească ce este de rostit. Sau măcar cuvântul cuiva care, nefiind specialist în Eminescu, *să formuleze întrebările necesare.* Am aşteptat însă zadarnic. Nimeni n-a declarat nimic şi nimeni n-a întrebat nimic. Eminescu a devenit obiectul unui cult, cu dogmele de rigoare, cu o martirologie, cu ritualuri şi ceremonii fixate deja de o tradiţie încremenită în *înfricoşătoarea ei vacuitate.*" (s.a.)[1]

Ispita de a declara acest bilanţ încă valabil, e mare. Deşi argumente în favoarea verdictului se pot găsi, el mi se pare totuşi nedrept. Odată trecut anul Eminescu, cu eforturile, decepţiile şi surprizele lui – dominate de o descoperire senzaţională: corespondenţa poetului cu Veronica Micle – îmi îngădui să presupun că „despărţirea" constituie în discursul critic actual mai curând o figură retorică, şi că ea conjură nu ceea ce numeşte, ci tocmai contrariul – anume *apropierea* de Eminescu, de cel autentic. Dar cum se poate realiza această *întoarcere* la *adevăratul* Eminescu? Impresia mea este că în momentul de faţă, criticii cei mai intransigenţi în raport cu recepţia de tip cultic concep traseul unei eminescologii valabile mai ales negativ, schiţându-l în primul rând prin refuzuri: a) refuzul biograficului (*i.e.* prioritate a operei asupra vieţii poetului); b) refuzul teoreticului (*i.e.* prioritate a poetului Eminescu asupra intelectualului – filozof, ideolog, erudit etc.) şi c) refuzul „poetului naţional" (Eminescu este poet şi doar poet). Aceste delimitări prin excludere traduc, aşadar, un program estetist-imanentist, care în cazul lui Eminescu, şi după un secol de eminescologie, mi se pare nu numai utopic, ci şi avenit. Absenţa lui Eminescu din orizontul de lectură al amatorului actual de poezie este desigur un fapt alarmant, dar remediul nu stă, cred, în regimul preferenţial pe care critica l-ar putea dicta în favoarea unei unice părţi, detaşate din

[1] Petru Creţia, *Testamentul unui eminescolog,* Bucureşti (Humanitas) 1998, 5 sq.

întregul activităţii eminesciene. Geniul poetic eminescian nu suferă nici un prejudiciu dacă, în loc de a-l rupe de alte aptitudini – cele intelectuale, de pildă – îl evaluăm în relaţie cu ele, ca aspect al unei înzestrări plenare, ieşite din comun şi care nu-l defineşte pe Eminescu mai puţin decât vocaţia artistică. A dezafecta domenii întregi ale tradiţiei eminescologice declarându-le „parazitare" numai pentru că au alt centru de greutate decât poeticul pur, nu mi se pare un progres. Eminescu nu suferă de un exces, ci de un minus de cunoaştere. Dacă separăm cunoaşterea valabilă de pseudocunoaştere (şi aceasta este singura „despărţire" pentru care se poate pleda), descoperim un triplu deficit: Eminescu îmi pare insuficient cunoscut sub aspect biografic, subapreciat sub aspect intelectual şi – ca „poet naţional" – prost înţeles. Aceasta este concluzia la care m-au condus treptat investigaţiile privind un capitol scurt, dar extrem de semnificativ din viaţa poetului – sejurul de studii la Berlin. Începute, cum am spus, în registrul ocazionalului, ele s-au transformat într-o experienţă la care nu mă pot gândi – în ciuda traseului ei neaşteptat de lung, accidentat, adesea labirintic – decât cu gratitudine.[2]

Berlin, decembrie 2001

[2] Indic aici doar câteva articole şi cărţi din seria celor care mi-au atras în mod special atenţia, şi la care m-am referit în paginile de mai sus, explicit sau nu: Dan C. Mihăilescu, „Eminescu: o tristeţe cu ghimpi", în: *22*, 50 (1999), 14; articolele din „Dilema", 265 (febr.-martie 1998), în primul rând „E o întrebare" de Nicolae Manolescu (p. 6); dintre contribuţiile din presă ale lui Z. Ornea, „Tot despre senzaţional în istoriografia literară", în: *România literară*, 22 (2000), 9; Mihai Zamfir, „Eminescu între două secole", în: *România literară*, 34 (2000), 12–15; Theodor Codreanu, *Dubla sacrificare a lui Eminescu*, Braşov (Serafimus) 1999 (partea a doua a cărţii, „A doua sacrificare", 173–253); *Dulcea mea Doamnă/Eminul meu iubit. Corespondenţă inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle*, ed. de Christina Zarifopol-Illias, Iaşi (Polirom) 2000.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I. UN CAPITOL NEFAST ÎN BIOGRAFIA POETULUI?

„D. Michaelis Eminescu, vecinic doctorand
în multe ştiinţe nefolositoare."

M. EMINESCU

Cine încearcă, după un secol de cercetări eminescologice, să stabilească bilanţul celor aproape doi ani petrecuţi de Eminescu la Berlin, se vede confruntat cu circumstanţe complicate, documente insuficiente, opinii critice standard – bine fixate, deşi slab argumentate. Şi pe măsură ce investigaţia avansează, impresia de nebulozitate pe care o provoacă acest capitol din viaţa poetului, nu cedează, ci – dimpotrivă – se adânceşte.

Biografiile lui Eminescu nu sunt puţine la număr. Din păcate, cu câteva excepţii, ele sunt discutabile sub aspect calitativ şi, în ansamblu, perimate.[1] Rezultatele celor şase decenii de eforturi concretizate în ediţia completă a *Operelor* nu se reflectă încă în nici o nouă sinteză biografică. Autoritatea lui George Călinescu, pionierul domeniului, nu este nici astăzi disputată, iar

[1] Aprecierile lui Petru Creţia din *Testamentul unui eminescolog* (211–214) nu şi-au pierdut încă valabilitatea: biografia constituie unul din sectoarele flagrant deficitare ale cercetărilor eminesciene. Reamintesc aici numai câteva lucrări majore, alte contribuţii vor fi semnalate pe parcursul cercetării mele: George Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Bucureşti (Editura pentru Literatură) 1964 (ed. a IV-a); I. Creţu, *Mihai Eminescu. Biografie documentară*, Bucureşti (Editura pentru Literatură) 1968; Ioan Nica, *Eminescu. Structura somato-psihică*, Bucureşti (Eminescu) 1972; George Munteanu, *Hyperion I. Viaţa lui Eminescu*, Bucureşti (Minerva) 1973; Petru Vintilă, *Eminescu. Roman cronologic*, Bucureşti (Cartea Românească) 1974; D. Murăraşu, *Mihai Eminescu. Viaţa şi opera*, Bucureşti (Eminescu) 1983; Ion Roşu, *Legendă şi adevăr în biografia lui Eminescu. I. Originile*, Bucureşti (Cartea Românească) 1989.

BIBL. „M. EMINESCU" IAŞI
LITERE

Viaţa lui Eminescu continuă să constituie, în ciuda celor aproape şaptezeci de ani trecuţi de la apariţia ei, o lucrare de referinţă – şi anume una de prima mână, încă neegalată. Asemenea pace într-o familie veche între timp şi bogat ramificată, cum e cea a eminescologilor, nu poate să nu intrige, cu atât mai mult cu cât se ştie între timp că Părintele fondator nu a fost infailibil. În afară de aceasta, urmaşii îşi cunosc şi recunosc public restanţele, iar obiectivul lor comun nu şi-a pierdut cu nimic actualitatea. Dimpotrivă: viaţa lui Eminescu trezeşte în ultimii ani o curiozitate de-a dreptul înverşunată în rândul unor tineri autori (este vorba de 'vârsta' atinsă în conştiinţa publică), subjugaţi nu atât de poetul, cât de gazetarul Eminescu. Atenţia se îndreaptă acum exclusiv asupra perioadei târzii din viaţa acestuia – victimă, se pretinde, a unui complot politic odios. Inaugurată în primăvara lui 1883 prin internarea forţată, controlată de aceleaşi cercuri oculte care organizaseră şi terifianta înscenare din 28 iunie, compromisă public prin stigmatul (mincinos) al nebuniei, această lungă agonie constituie de fapt – se spune – „a doua viaţă" a lui Eminescu – o viaţă furată de duşmanii românilor. Ea se cuvine restituită poetului şi, desigur, naţiunii lui.[2]

Dacă nu le resping de la bun început ca pe nişte elucubraţii groteşti, nevrednice de o discuţie serioasă, notabilii literelor româneşti şi, în speţă, ai studiilor eminesciene, răspund cu o tăcere incredulă la asemenea teribile proiecte biografice. *Nil admirari* pare să fi devenit de altfel deviza multor intelectuali români, care aşteaptă cu stoicism – mai curând sceptici, mai mult sau mai puţin resemnaţi, vag ironici – sfârşitul celui mai recent episod al luptei pentru „poetul naţional". În ce priveşte publicul larg, este de înţeles că pe fundalul sumbrelor revelaţii care au zdruncinat în ultimii ani credinţele românilor despre ei înşişi, 'dosarul' cu numele Mihai Eminescu provoacă reacţii diferite: pe unii 'secretele' anunţate îi stârnesc, pe foarte mulţi însă ele îi paralizează.

[2] Exemplific acest curent prin câteva titluri, fără diferenţieri de ordin critic: N. Georgescu, *A doua viaţă a lui Eminescu*, Bucureşti (Europa Nova) 1994; Theodor Codreanu, deja citata *Dubla sacrificare a lui Eminescu*, Braşov (Serafimus) 1999; Călin Cernăianu, *Recurs Eminescu. Suprimarea gazetarului*, Tamaşi (Semnele Timpului) 2000.

Cum nu survine decât ocazional în discuții – o cercetare specială nu i-a mai fost consacrată de mult – sejurul berlinez al lui Eminescu trece drept elucidat înainte de a fi constituit o problemă. Întrebări nici nu se ivesc, atât de bine funcționează ideile primite, moștenite de regulă de la Călinescu încă, mereu aceleași, dar doar *grosso modo,* căci prin repetare nuanțele s-au pierdut, incertitudinile primului biograf s-au uitat și din finele ipoteze de la început au rămas câteva teze simple. Deși manuscrisele în limba germană ale lui Eminescu stau de mai mulți ani la dispoziția cercetătorilor – editate, cu traducere, din 1993[3] – imaginea tradițională despre prezența poetului în lumea germană nu a fost încă repusă în discuție. Mai mult: dualitatea prefigurată de viziunea lui Călinescu s-a transformat treptat la urmași într-un contrast net. Cele două componente ale ansamblului – stagiul la Viena și cel la Berlin – își stau față-n față ca cerul și pământul. Nici acum, când ediția completă a *Operelor* demonstrează cât este de dificilă datarea manuscriselor eminesciene și ca atare eșalonarea cronologică a lucrărilor și proiectelor poetului, nimeni nu s-a întrebat dacă opoziția unanim acceptată: Viena *vs.* Berlin nu ar putea fi o prejudecată. Nimeni nu a analizat de altfel procesul prin care s-a impus în recepția biografiei eminesciene această polaritate, nu s-a întrebat dacă el nu s-a petrecut în parte *sub* zarea rațiunii critice, într-o zonă obscură, de emotivități necontrolate, de inerții mentale, mituri și fantasme, în care reziduurile romanești, bunăoară, ingurgitează în tăcere roadele lucidității. Nu știu dacă un Cezar Petrescu, de pildă, nu ar trebui convocat urgent la judecata posterității pentru rolul pe care l-a jucat, cu lamentabila sa trilogie, în modelarea imaginii lui Eminescu. Acel submediocru portret, cu pretenții de autenticitate, bântuie și acum în subconștientul publicului (mai mult sau mai puțin) cititor. Din păcate *abusus non tollit usus.* Avem toate motivele să ne temem că lunga absență a spiritelor avizate și echilibrate din spațiul cercetării biografice va favoriza proliferarea hibrizilor – lucrări parțial documentate și totuși fanteziste, care pot perpetua, chiar fără rele intenții, clișee dintre

[3] *Opere XV. Fragmentarium. Addenda ediției,* București (Editura Academiei Române) 1993.

cele mai penibile. Asemenea produse ar întreține încă un secol de patimi absurde în jurul lui Eminescu – și de singurătate.

Sub aspect practic, ținând seama de obiectivul lui – doctoratul în filozofie – sejurul de studii în capitala germană trebuie, evident, considerat drept un eșec – și anume unul tragic: părăsind Berlinul în vara anului 1874 fără diplomă, Eminescu ratează debutul la Universitatea din Iași, de care nu-l despărțea atunci decât un pas. Perspectiva carierei academice, deschisă și garantată de ministrul Titu Maiorescu, devine din acel moment iluzorie, chiar dacă Eminescu însuși a continuat câteva luni să creadă că se va putea întoarce la începutul semestrului următor să-și dea examenele la Berlin, după ce se va fi pregătit în țară pentru cele două discipline secundare prevăzute de regulamentul doctoratului la Universitatea Friedrich-Wilhelm.[4]

Dar nici ca pură experiență, dincolo de criteriile pragmatice, episodul nu a reușit să suscite biografilor aprecieri favorabile – dimpotrivă. Drept „exil" califică George Munteanu întârzierea lui Eminescu printre germani, insistând patetic, pentru a elimina orice dubiu, asupra binefacerii pe care a reprezentat-o reînrădăcinarea poetului în solul natal.[5] În termeni mult mai prudenți, cântărind atent documentele disponibile, George Călinescu menționează și el posibilitatea ca Eminescu să fi detestat Berlinul. Reține mai ales că în anumite momente, poate nu tocmai rare, poetul regreta hotărârea de a veni în acest oraș, și citează în acest sens, fragmentar, dintr-o scrisoare (desigur memorabilă) către Titu Maiorescu:

> „Cum să fug din Berlin? În privința acestui scump oraș din Sfântul Imperiu Roman de națiune germană nu am făcut decât greșeli: în primul rând că am venit aici, în al doilea rând că nu am plecat deja de mult, iar la punctul trei cifrez tot felul de *et caetera*-uri – și sunt multe, unele de nerostit."[6]

---

[4] Vezi scrisoarea din 19 septembrie către Ioan Al. Samurcaș, în: M. Eminescu, *Opere XVI. Corespondență. Documentar,* București (Editura Academiei R. S. România) 1989, 53.

[5] v. G. Munteanu, *op.cit.*, capitolele corespunzătoare.

[6] „Wie nun aus Berlin entkommen? Hinsichtlich dieser lieben Stadt des heiligen römischen Reiches deutscher Nation habe ich lauter Fehltritte gemacht: erstens dass ich überhaupt gekommen, zweitens dass ich nicht schon längst

În mod curios, Călinescu nu sesizează hazul acestor rânduri degajate şi suple cum nu se află multe printre cele adresate de Eminescu intimidantului său protector. El extrage câteva dintre cuvintele poetului şi le ia *ad litteram*, înşelându-se chiar asupra unor nuanţe uşor perceptibile în originalul german. El traduce epitetul „unausprechlich", asociat în scrisoare 'misterioaselor' motive care-l reţin pe tânăr la Berlin, prin *inavuabil* şi accentuează nota prăpăstios-negativă a interpretării, adăugând că sejurul de fapt forţat în mediul berlinez a sfârşit prin a-i schimba poetului caracterul:

> „Dacă în privinţa studiilor se poate vorbi de mai multă aplicare, în existenţa poetului aici [la Berlin, n.m.] se observă o iritaţiune, o nemulţumire veşnică de tot şi de toate, o neîncredere bolnăvicioasă în sine şi chiar o răutate faţă de oameni, în sfârşit o *nevroză cu caracter abulic*, a cărei manifestare este tristeţea hotărârilor şi a renunţărilor brusce, iraţionale. Caracterul morocănos, bănuielnic, retractil şi exaltat totdeodată al poetului de mai târziu începe a da primii colţi de pe acum." (s.m.)[7]

În ce priveşte creaţia poetică, perioada berlineză este evaluată şi ea de biografi cu circumspecţie, mai curând negativ. În timp ce Călinescu constată o restrângere mai ales sub aspect cantitativ a activităţii literare – Eminescu scrie la Berlin mai puţin decât înainte şi nu definitivează nimic[8] – D. Murăraşu, de asemeni o autoritate, vorbeşte de o modificare în profunzime şi

---

fort bin und unter drittens verclausulire ich alle möglichen etcoetera's und deren gibt es viele – manche unausprechliche." Scrisoare din 26 februarie 1874, în: Eminescu, *Opere XVI*, 49. (Nu numai în acest caz, ci şi în continuare, când nu sunt total de acord cu versiunea românească din ediţia citată, traduc eu însămi citatele germane.)

[7] G. Călinescu, *op.cit.*, 180.

[8] v. *ibidem*, 187 sq. În ciuda dificultăţilor de datare a manuscriselor, Călinescu presupune că în anii berlinezi Eminescu a conceput drama *Decebal*, tragedia *Demon şi înger*, poemul *Umbre pe pânza vremii*, *Glossa* şi *Cezara*. Întors în ţară, Eminescu îşi regăseşte elanul creator – poemul dacic *Sarmis* (*Gemenii*), de exemplu, sau drama istorică *Bogdan-Dragoş* sunt concepute între anii 1875–'77 – dar după 1877 el nu mai face decât să reia şi prelucreze proiecte mai vechi (v. *ibidem*, 249 sq.).

cu rezultat nefericit a „talentului" lui. Pentru anii 1873–1874 criticul reţine în ediţia sa douăzeci şi două de poezii şi poeme, dintre care doar trei au fost date spre publicare de Eminescu însuşi: *Înger şi demon, Floare albastră, Împărat şi proletar.*[9] Dacă ţinem însă seama de faptul că primele două fuseseră deja citite din toamna lui 1872 la Junimea, recolta perioadei berlineze se restrânge la *un* titlu. Restul producţiei, aşa cum l-a scos la lumină Murărăşu din sertarele poetului, nu poate decât să justifice – trebuie să recunoaştem – aprehensiunea criticului: sub aspect tematic şi formal, aceste nici două duzini de poezii frapează prin eterogenitate.[10] Adesea simple versificări, ele nu sunt numai eteroclite, ci şi puţin reuşite. Mai grav decât criza de inspiraţie, i se pare însă lui Murărăşu că în această perioadă Eminescu abandonează unele din marile sale proiecte, deşi le adusese foarte aproape de forma finală. Publicate, aceste opere (*Memento mori*, de pildă) l-ar fi impus încă de pe atunci ca cel mai mare poet român, afirmă criticul, judecând – *nota bene* – după criteriile estetice de azi, şi nu după gustul publicului românesc căruia i se adresa Eminescu însuşi.[11] Până acum au rămas

---

[9] v. M. Eminescu, *Poezii I*, ediţie critică de D. Murărăşu, Bucureşti (Minerva) 1982. Această ediţie continuă să fie apreciată ca una dintre cele mai bune existente (cf. Pericle Martinescu, *Odiseea editării 'Poeziilor' lui Eminescu în prima sută de ani. 1884–1984*, Bucureşti [Ex Ponto] 2000). Confruntând datările lui D. Murărăşu cu cele oferite de foarte recenta ediţie, în 5 volume, a *Operelor* lui Eminescu (ed. D. Vatamaniuc, Bucureşti [Univers Enciclopedic] 1999–2000), am descoperit puţine discordanţe, nesemnificative pentru demersul meu.

[10] Aproape fiecare producţie ilustrează o modalitate aparte de expresie: viziunea romantic „plutonică" apare în *Dacă treci râul Selenei; Adânca mare, Cum oceanu-ntărâtat, Murmură glasul mării, Napoleon* sunt exemple de lirică meditativă, în manieră clasicizantă; erotica este când anacreontic-văcărească (*Ah, mierea buzei tale*), când romantic-'lăutărească' (*O arfă pe-un mormânt, Care-i amorul meu în astă lume*), când frenetic-senzuală (*Ghazel*); alături de *Împărat şi proletar*, meditaţia lirico-filozofică reapare în *Dumnezeu şi om*, deplorând sterilitatea mistică a modernităţii; alături de un început de basm – *Mitologicale* – găsim schiţe de carnet poetic – întunecate ca *Privesc oraşul-furnicar* sau humoristic-epigramatice ca *Din Berlin la Potsdam* sau *Cum negustorii din Constantinopol;* revolta politică, aversiunea şi sarcasmul la adresa omenirii 'civilizate' explodează în *Bismarqueuri de falsă marcă, Excelenţa, bezedeaua, Eşti în ţara ...* sau *O, adevăr sublime.*

[11] v. D. Murărăşu, „Un cuvânt de lămurire", în: Eminescu, *Poezii I*, VIII–X.

nelămurite motivele care l-au determinat pe poet „să-şi sfărâme" – cum se exprimă Murărașu – „geme unice pentru a se face şlefuitor de mărunte pietre preţioase".[12]

Ne amintim de viziunea lui Ion Negoiţescu despre cele două feţe ale personalităţii creatoare eminesciene – una major-romantică, „plutonică", ocultată de poet în favoarea celei „neptunice", minor-romantice, sentimentale.[13] E greu să nu ne întrebăm în contextul schiţat până aici dacă această dualitate structurală nu se realizează şi diacronic – şi anume în cele două etape pe care Murărașu le distinge în creaţia eminesciană. Un răspuns afirmativ sugerează Negoiţescu însuşi, atunci când îşi reia teza în *Istoria literaturii române*. Dubla structură care-l înrudeşte pe Eminescu cu Jean-Paul, Joseph Görres, Arnim, Tieck, Agrippa von Nettesheim, Jakob Böhme, Swedenborg etc., pe de o parte – cu Eichendorf, Lenau, Heine, pe de alta, apare aici în corelaţie cu biografia poetului: tinereţea, mai exact perioada studiilor în străinătate, este şi cea a marilor poeme „plutonice" – proiectele abandonate în favoarea liricii sentimental-muzicale din anii 1876–1883, care i-a adus poetului şi primul val de admiratori.[14] Mai puţin radical decât în eseul din 1968, scris de fapt încă la începutul anilor '50, Negoiţescu nu neagă total valoarea operei antume, deşi pentru el adevăratul Eminescu, fascinant şi revoluţionar în literatura română, continuă să fie cel tânăr, autocenzurat, rămas secret până la descoperirea manuscriselor sale, către mijlocul secolului XX.

Dacă admitem ideea unui *proces* estetic în doi timpi şi a ancorării lui biografic-existenţiale, trebuie să ne întrebăm ce rol a jucat Berlinul în transformarea poetului şi adoptarea unui program a cărui primă regulă pare a fi autocenzura – o automutilare de fapt, de vreme ce *munca* poetică primează de-acum înainte asupra creaţiei spontane. Nu putem însă să nu remarcăm, de la bun început, că imaginea negativă a contactului lui Eminescu cu metropola germană se bazează, în cea mai mare măsură, pe eva-

[12] *ibidem*, X.

[13] v. celebrul eseu *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, (Editura pentru Literatură), 1968.

[14] v. *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, (Minerva), 1991, 106–109. Ca şi la Călinescu, anul 1876 marchează limita dintre cele două estetici eminesciene.

luarea *poeziilor*; nu numai preocupările sale filozofico-ştiinţifice – prioritare în această perioadă – ci şi proiectele de proză sau teatru sunt puse tacit între paranteze. Această metodă – un separatism de largă uzanţă de altfel în eminescologie – a fost recent dezavuată în mod patetic de către unul dintre corifeii domeniului. Cu 'limbă de moarte' a cerut Petru Creţia viitoarei generaţii de specialişti să se elibereze de viziunea veche, restrictivă, asupra „poeziei" eminesciene, să recunoască teatrul în versuri, de pildă, ca parte integrantă a acesteia.[15] „Testamentul" lui Creţia are repercusiuni importante asupra chestiunii care ne preocupă. Înainte de a ne adânci în ipotetica nefericire a tânărului temporar transplantat într-un sol nefavorabil, trebuie să menţionăm şi compensaţia pe care – conform observaţiei lui George Munteanu – a găsit-o poetul în aceste împrejurări, anume mitul naţional. Viziunea României eterne, pasiunea pentru misterul sufletului popular se traduc atât în lucrul insistent la drama *Decebal*, cât şi în numeroasele încercări poetice după model folcloric.[16] Or, după convingerea lui Creţia, într-o viitoare şi mai bună ediţie a operei eminesciene, nici versurile denumite conform uzului tradiţional „de inspiraţie folclorică" nu-şi pot avea altundeva locul decât în interiorul poeziei originale. La Berlin, cum se ştie, Eminescu lucrează la poemul *Călin Nebunul*, descoperă în cartea lui Richard Kunisch *Bukarest und Stambul* cele două basme culese de călătorul german, le traduce şi dă o primă formă în versuri (*Fata-n grădina de aur* şi *Miron şi frumoasa fără corp*).[17] Să mai vorbim de slăbirea voinţei de creaţie, de cădere psihică, de „abulie" sau sterilitate? Prioritatea de care se bucură folclorul printre preocupările poetului în perioada imediat următoare[18] (şi pe care Călinescu o consideră una din cele mai fecunde ale poetului) trebuie de asemenea luată

[15] v. Creţia, *op.cit.*, 15–30.

[16] v. George Munteanu, „Restaurări şi nuanţări biografice", în: *Eminescu şi eminescianismul. Structuri fundamentale*, Bucureşti (Minerva) 1987, 60 sq.

[17] v. o prezentare amplă a chestiunii la Klaus Heitmann, „Inspiratorul poemului «Luceafărul» de Eminescu: Richard Kunisch şi cartea sa «Bukarest und Stambul»", în: *Oglinzi paralele. Studii de imagologie româno-germană*, trad. şi postafaţă de Florin Manolescu, Bucureşti (Fundaţia Culturală Română) 1996, 81–99.

[18] Fapt observat şi de Murărașu în: *op.cit.*, VIII.

în consideraţie – analizată şi nu doar menţionată – atunci când încercăm să facem bilanţul sejurului în metropola germană. Dar care sunt cunoştinţele pozitive pe care ne putem baza pentru a reconstitui acest capitol din viaţa lui Eminescu?

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II. BERLIN – „ORAŞUL-FURNICAR“

„În faţa lui Dumnezeu, de fapt, toţi oamenii sunt berlinezi.“

THEODOR FONTANE

A făcut Eminescu o greşeală venind la Berlin? Cum s-a desfăşurat şi ce a însemnat pentru el sejurul în acest oraş, care – şi lucrul este de mirare – nu a păstrat sub nici o formă vizibilă amintirea prezenţei lui aici.

Iniţiativa noului stagiu universitar nu pare să fi aparţinut de fapt lui Eminescu însuşi: prietenii săi de la „Junimea“ şi în primul rând Titu Maiorescu îi făcuseră propunerea şi-i oferiseră suportul material necesar. Conjunctura politică era favorabilă „Junimii“. Încă din primăvara anului precedent, după o criză care-l adusese în pragul abdicării, principele Carol regăsise un anume echilibru politic graţie guvernului conservator al lui Lascăr Catargiu. Elita politică românească, predominant francofilă, părea a-şi fi asumat în cele din urmă Intolerabilul, după ce dezastrul armatei franceze şi umilirea Franţei imperiale în războiul cu Prusia o adusese la limita isteriei. Ea se resemnase chiar cu alesul ei de pe tronul ţării, vlăstar al detestabililor Hohenzollerni, vărul lui Wilhelm, proaspătul Împărat german. După aprecierea lui Titu Maiorescu, însă, sfârşitul „celei mai crâncene lupte a secolului“ constituia pentru români o „coincidenţă istorică fericită“, căci o parte din prestigiul politic câştigat de germani, era el convins, se răsfrângea asupra lui Carol.[1] Sprijinirea Principelui, în speţă, şi consolidarea monarhiei, în

[1] Vezi pentru aprecierea din punct de vedere junimist a conjuncturii anilor 1871/72 Titu Maiorescu, *Istoria politică a României sub domnia lui Carol I*, Bucureşti (Humanitas) 1994, 11–46.

sine, îi apăreau în acel moment ca imperativele majore ale politicii românești. Invitat personal să colaboreze, cu ocazia vizitei la Iași a Curții, Maiorescu acceptase oferta, concedând că, fără o angajare a junimiștilor în politica militantă, nici „direcția nouă" preconizată de ei în cultură nu putea părăsi sfera utopiei. Junimiștii, va declara el mai târziu, „au fost, de la intrarea lor în acțiunea politică, monarhici și dinastici fără șovăire"[2]. Maiorescu formula astfel și obiectivul propriului său debut politic, ca deputat în Parlament, în primăvara aceluiași an, 1871. Menținerea lui Carol îi apărea în perfect acord logic și etic cu crezul său politic: românii, proclama Maiorescu, aveau „o mare misiune în Orient" și nu o puteau împlini fără „înrădăcinarea simțământului dinastic în toate păturile poporului"[3]. Apariție de-a dreptul providențială, ne dăm seama, Carol personifica pentru Maiorescu viitorul României noi, tinere, moderne. Cu asemenea convingeri, junimiștii aveau tot dreptul să aspire la posturi-cheie în ierarhia politică și – o dată obținute – să le folosească pentru a atrage spirite înrudite în jocul puterii.

Ne-am obișnuit să vedem în Eminescu o victimă a societății vremii, uitând că, în anumite momente, el a avut admiratori și protectori în cercurile intelectual-politice cele mai înalte ale țării. Deși 'carlismul' liderului junimist putea depăși, în ochii lui, limitele unei loialități rezonabile, opțiunea lui Eminescu pentru Berlin a avut fără îndoială o componentă politică: ea reflecta noua orientare a „Junimii", de care Eminescu era legat prin afinități autentice. Subvenția primită inițial de la societate, completată de sumele trimise mai mult sau mai puțin regulat de tatăl său, nu l-au ferit la Berlin de griji, privațiuni, momente de disperare chiar. La sfârșitul primului semestru el se vede deja constrâns să-și facă, conștiincios, formele de exmatriculare de la Universitate. O salvare a sosit totuși – și tot grație influenților protectori din țară – în momentul în care un junimist, Theodor Rosetti, numit agent consular al Principatelor la Berlin, l-a angajat pe Eminescu ca secretar particular. Poetul a păstrat postul (în care el însuși vedea altceva decât o sinecură[4]) și sub succesorul

[2] *ibidem*, 36.
[3] *ibidem*, 37.
[4] v. scrisoarea poetului către tatăl său, în: *Opere XVI*, 299.

lui Rosetti, N. Creţulescu. Slujba în subordinea acestui feroce birocrat („delă şnuruită", „pergament bătrân", „număr de înregistrare uitat" etc., etc. îl numeşte Eminescu, descărcându-se în scrisorile către simpaticul Rosetti) îi răpea acum doctorandului mult din timpul de studiu, îi asigura totodată o situaţie financiară stabilă, chiar confortabilă – se spune.[5]

Ştim că, aşteptând în primăvara lui 1874 să fie numit ministru al Cultelor, Titu Maiorescu i se adresează lui Eminescu, solicitându-l să se întoarcă în ţară cât mai curând, cu doctoratul luat, pentru a putea ocupa o catedră de filozofie la Universitatea din Iaşi. Judecând după propriile sale performanţe, Maiorescu nu putea avea sentimentul că cere prea mult de la Eminescu: el însuşi, cu zece ani mai în vârstă, îşi luase la nouăsprezece ani doctoratul în filozofie la Gießen – cu *magna cum laude*; la douăzeci de ani era licenţiat al Sorbonei în litere şi filozofie, un an mai târziu obţinea tot la Sorbona şi licenţa în drept; la vârsta la care Eminescu plecase la Berlin pentru a-şi relua studiile, la douăzeci şi doi de ani, Maiorescu, întors în ţară, era deja profesor la Universitatea din Iaşi, apoi, la douăzeci şi trei de ani – decan, apoi rector al aceleiaşi Universităţi, pe care o va părăsi mutându-se în Capitală, unde îl chema noua sa datorie, mandatul politic. Probabil că asemenea performanţe îi inspirau poetului un amestec – cât se poate de legitim de altfel – de respect şi scepticism. Când i se recomanda „excelenţei sale" în scrisori drept „ticăit", Eminescu atingea un punct vulnerabil în relaţia lor: problema eficacităţii şi oportunităţii, dar şi a calităţii studiilor.

A făcut Eminescu o greşeală venind la Berlin? Întrebarea rămâne deocamdată deschisă. Ar fi fost mai bine pentru el să se întoarcă după primul semestru deja în ţară? Ce îl reţinea în acest „scump oraş al Sfântului Imperiu de naţiune germană", cum îl denumea ironic? În Berlin, oraş nou pentru el, Eminescu a fost, altfel decât la Viena, destul de singur, lipsit de un anturaj ca cel al numeroşilor studenţi conaţionali care îi animaseră sejurul anterior, în capitala austro-ungară. Izolarea îi agrava desigur „iritarea" sau deprimarea legate de instabilitatea sănătăţii sale.

[5] Ca director al Bibliotecii din Iaşi, în orice caz, Eminescu trăia mai prost decât la Berlin, cum rezultă din scrisoarea sa către Ioan Al. Samurcaş, v. *ibidem*, 56 sq.

Încă de la Viena Eminescu se plângea în scrisori de indispoziţii şi suferinţe care-i răsturnau programul de lucru. În primăvara lui 1874 – tocmai în lunile în care i se decidea viitorul – îl ţine pe loc o paralizie a mâinii drepte. Credea el a recunoaşte în perturbaţiile care nu încetau a-l chinui, dovezile unei nefericite predispoziţii ereditare a Eminovicilor? O asemenea ipoteză, dacă i se ivise în minte, părea a se confirma prin boala şi apoi moartea celor doi fraţi mai mari, a lui Iorgu, în 1873, şi a lui Şerban, în anul următor, la Berlin, curând după plecarea poetului din oraş.[6] Aceste presupoziţii privind starea de spirit a lui Eminescu, şi ele de sorginte îndepărtat călinesciană, au ajuns să se bucure graţie

[6] Acest pretins morb ereditar al Eminovicilor nu a fost încă definitiv elucidat. Argumentele invocate de regulă în sprijinul ideii – boala fraţilor, în primul rând – nu conving cu totul: Ilie, fratele preferat al lui Mihai, a murit la şaptesprezece ani de gastroenterită, Iorgu (Gheorghe) şi Şerban au fost tuberculoşi; Iorgu s-a sinucis în septembrie 1873, după verdictul medicilor din Berlin, pe care îi consultase în acelaşi an, însoţit de Şerban şi Mihai; Şerban a fost internat la Berlin, dând semne clare de alienare mentală. La Ion Roşu (*op.cit.*, cap. II, „Neamul Iurăşceştilor", 147–200) găsim afirmaţii foarte clare privind lipsa de acoperire documentară a tezei sifilisului ereditar (183). Acest diagnostic a fost contestat între timp cu argumente greu de refuzat de către doi medici, Ion Nica (deja citata *Mihai Eminescu. Structura somato-psihică*, 1972) şi Ovidiu Vuia (*Mihai Eminescu [1889–1989]*, Viganello [Coresi] 1989; *Despre boala şi moartea lui M. Eminescu. Studiu patografic*, Bucureşti [Făt Frumos] 1997). Dar chiar ipoteza unui substrat organic – traumatisme cerebrale, o afecţiune dobândită – care s-ar fi agravat şi provocat, pe un fond psihotic-depresiv, degradarea mentală a poetului (diagnosticul Nica) stă acum sub semnul întrebării. Pe linia iniţiată încă din anii treizeci de medicul psihanalist C. Vlad (*Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, Bucureşti [Cartea Românească] [s.a.]) biografii-medici insistă asupra structurii psihotice decelabile la membrii familiei: aproape toţi fraţii lui Eminescu, ca şi părinţii lui, au fost inşi ieşiţi din comun, deosebit de înzestraţi, dar şi vulnerabili, predispuşi prin conformaţia lor interioară la dezechilibru, capabili de performanţe intelectuale, dar şi de devieri şi excese. Dar, oricum ar evolua ea în viitor ca urmare a implicării unor specialişti fiabili, discuţia despre pretinsul dezastru genetic programat al familiei poetului nu se poate încheia înainte de a aborda un subiect pe cât de simplu, pe atât de tulburător: interesul pentru medicină al fraţilor Eminovici. Ilie era din 1861 student la „Şcoala naţională de medicină şi farmacie" din Bucureşti, iar Şerban a studiat medicina cu mari profesori ai timpului, la Erlangen, München şi Viena. (Vezi rezultatele cercetărilor din anii '70 ale lui D. Vatamaniuc, cu privire la Ilie şi Gheorghe, publicate în *Caietele Mihai Eminescu* II, III şi IV [1974, 1975, 1977]; v. şi Aurel D. Petrescu, „Şerban

largii lor circulații de statutul unor adevăruri dovedite. Or, în ce privește boala lui Eminescu, Călinescu adoptase cu o convingere inebranlabilă diagnosticul (eronat, cum se știe azi) infecției luetice ereditare și interpreta în funcție de el manifestările deconcertante, mai mult sau mai puțin patologice ale poetului. În dezordinile vieții acestuia, biograful credea a recunoaște o ordine – fatalitatea biologică, implacabila lege a sifilisului. Această boală „ruşinoasă", inseparabilă de o lungă trenă de prejudecăți și fantasme, îl face și pe biograf suspicios, determinându-l să-și imagineze uneori secrete „inavuabile" în spatele tăcerilor sau aluziilor poetului. E cazul acelor deja citate „et caetera"-uri, de pildă – motivele perseverării în Berlin, pe care Eminescu însuși nu ține să le expună. Călinescu se dovedește astfel coresponsabil pentru stigmatizarea morală – fie ea și însoțită de mizericordie – a poetului, așa cum Titu Maiorescu este vinovat de a-și fi arogat competențe de psihiatru, influențând – în anii calvarului bucureștean – nu numai atmosfera creată în jurul bolnavului, ci și opiniile medicilor cărora l-a încredințat. Dacă Maiorescu, alienistul amator, se înscria cu slăbiciunea lui într-un curent la modă – „nebunia" constituia una din achizițiile recente și senzaționale ale științei contemporane – Călinescu s-ar fi cuvenit să fie mai sceptic în raport cu medicina secolului al XIX-lea, mai ales când era vorba de sifilis. Dar chiar dacă nu-i studiase etiologia, măcar din romanele *fin de siècle* criticul ar fi trebuit să știe că acel flagel real trezea nu numai terori explicabile, ci și o groază atavică, cu aderențe mistico-superstițioase: ca și lepra în Evul Mediu, sifilisul avea 'măreția' simbolului, reprezenta Răul însuși – păcatul, pedeapsa și ispășirea.

Nu știm exact ce gândea Eminescu însuși despre cauzele bolilor cu care era confruntat. Cert este că, oricum le-ar fi interpretat, nenorocirile care se țineau lanț în familia sa, răpindu-i unul după altul frații, îl afectau profund. (De pierderea lui Ilie, fratele preferat, mort la șaptesprezece ani, nu s-a consolat niciodată.) Și nu numai starea sa psihică depindea de evenimentele

---

Eminovici, medicinist la Erlangen", în: *Caietele M. E.* IV [1977], 281–288). Eminescu însuși s-a jucat o vreme – cum rezultă din certificatele școlare – cu ideea de a studia medicina. Chiar stabilirea lui Șerban – ftizic, cum am spus – la Berlin dovedește o excelentă orientare profesională: bacteriologia berlineză era în acel moment cea mai avansată în cercetarea tuberculozei.

de-acasă, ci însăşi supravieţuirea în străinătate. Dacă cezura deja amintită, care ameninţase să pună încă din primăvara lui 1873 capăt visului universitar, a fost legată de moartea lui Iorgu, eşecul doctoratului nu poate fi complet înţeles fără tragedia lui Şerban. Medic foarte capabil, cu o anumită notorietate în Berlin, dar fire închisă, slabă – cum se plângea Eminescu – dezechilibrat în fond şi bolnav – de fapt condamnat, Şerban este – după părerea mea – unul dintre protagoniştii secvenţei berlineze, cel puţin ai finalului ei. Şi totuşi nici unul dintre biografii de până acum nu s-a întrebat ce rol a jucat el în 'încurcăturile' pe care fratele mai tânăr nu le putea mărturisi, nimeni nu a spus clar că îngrijirea lui Şerban la Berlin, înmormântarea lui acolo şi acoperirea datoriilor lui au însemnat pentru familie nu numai cheltuieli imense, ci şi daune morale şi un uz de credit după care Eminescu însuşi nu mai putea aştepta nimic de la sponsorii săi.[7]

Dar dacă Eminescu se simţea adesea profund nefericit la Berlin, poate că era vorba şi de o dramă intimă – suferinţa de a se fi despărţit de femeia care îi inspira deja un mare vis de dragoste, Veronica Micle. Tristeţea nu-l împiedică însă pe tânărul de douăzeci şi doi de ani, iniţiat deja – spune Călinescu – în toate tainele erosului, să caute cu insistenţă contacte în mediul feminin, chiar dacă circumstanţele nu-i permit să fie foarte exigent în alegerea reprezentantelor acestuia. Călinescu remarcă, analizând manuscrisele poetului din această perioadă, chiar momente de coborâre a erosului eminescian în registrul unui erotism lipsit de reticenţe 'culturale', asumând fiziologicul fără false pudori, cu un interes pentru detaliul concret şi o exactitate în fixarea lui, care provoacă până şi cititorului de azi o anume stânjeneală (vezi, de pildă, poezia *Ghazel*). Că Eminescu nu dispreţuia bucuriile fie ele şi modeste pe care i le permitea viaţa la Berlin, sau că avea destul humor pentru a nu lua cu totul în tragic concesiile făcute gustului comun, o dovedesc şi nişte versuri

[7] Vezi mai ales corespondenţa din lunile noiembrie-decembrie 1874, din care reiese că Eminescu fusese permanent solicitat financiar de fratele său. Chiar dacă nu era informat exact asupra resurselor acestuia, Eminescu trebuie să fi bănuit natura lor, în parte oneroasă, de vreme ce se plângea de caracterul şi slăbiciunile lui Şerban, atribuindu-le în sinea sa o cauză patologică (v. *Opere XVI*, 56–62). Cine ştie dacă generoasa subvenţie primită de la Maiorescu pentru încheierea doctoratului nu a fost parţial absorbită de ruina lui Şerban?

ca *Din Berlin la Potsdam*, produse în această perioadă – păstrate însă de poet în sertarele sale secrete :

„Din Berlin la Potsdam merge
Drum de fier, precum se ştie.
Dară nu se ştie încă
C-am luat bilet de-a trie,

C-am plecat de dimineaţă
Cu un taler şi doi groşi...
Şi de gât cu blonda Milly,
C-ochi albaştri, buze roşi." Etc., etc.[8]

Deşi controlate evident de autoironie (chiar rimele primitive: ştie-trie, groşi-roşi, sau cacofonia „încă c-am", ţinând de codul epigramei, constituie semnale cât se poate de clare), asemenea momente de bună dispoziţie denotă şi familiaritatea poetului cu mediul său temporar de viaţă. De altfel, aceleiaşi banale Milly Eminescu îi dedică şi un adevărat imn de dragoste, elogiindu-i virtuţile cu exaltare mistică: „Ah! Spune-mi, Milly, nu eşti Dumnezeu?"[9], în timp ce printre manuscrisele sale s-au păstrat fierbinţi scrisori de dragoste, în germană, adresate unor 'divinităţi' fără îndoială prusiene. Cel puţin una dintre aceste „fiice ale Evei" nu putea fi chiar de-o ignoranţă absolută, de vreme ce tânărul doctorand, sub vraja cursurilor de egiptologie, o invită să joace rolul faimoasei Rhodope, el însuşi adorând-o cu o forţă de dincolo de veac, ca un faraon reîncarnat.[10]

Informaţiile privind viaţa socială a lui Eminescu la Berlin sunt de fapt reduse. Volumul lor nu s-a modificat simţitor în ultimii şaptezeci de ani: mai mult decât câteva adrese anonime sau nume ale unor persoane de neidentificat nu s-a putut găsi în hârtiile sale şi nici investigaţiile la faţa locului nu au avansat

[8] *Poezii I*, 241 sq.
[9] v. *ibidem*, 373 sq.
[10] v. *Opere XVI*, 310–313. Pasiunea lui Eminescu pentru egiptologie constituie un subiect încă neglijat. Îi consacru de aceea unul dintre capitolele următoare ale lucrării.

chestiunea.[11] Descurajaţi de această penurie, biografii o pun mai mult sau mai puţin tacit pe seama „nevrozei" poetului şi îşi restrâng în consecinţă atenţia asupra activităţii studenţeşti, mulţumindu-se îndeobşte să enumere – pe baza documentelor păstrate (abundente de data aceasta, trebuie spus) – materii, prelegeri şi tratate, nume de profesori etc. Nici chiar din (totuşi) splendidul 'roman' al lui Călinescu nu reuşim să desprindem, pentru această perioadă, mai mult decât un contur aproximativ al personajului, în locul unei imagini propriu-zise: un Eminescu solitar, bolnăvicios, abulic, redus la un program arid de lucru şi câteva preocupări cumva incongruente şi obsesive (şcoală, slujbă, sex). În ce priveşte episodul berlinez, biografiile eminesciene de până acum (pluralul trezeşte de fapt aşteptări disproporţionate) posedă o trăsătură comună, anume focalizarea strictă pe personaj. Rezultatul acestei metode narative este straniu: în lipsa unui context de viaţă care să-i explice comportamentul, eroul pare aflat într-un surghiun absolut. Proiectat pe fond alb – mai exact spus: ne-proiectat, fără *umbră* – Eminescu ni se înfăţişează nu numai izolat social, ci de-a dreptul *absent* din lume. Un asemenea portret în vid suscită inevitabil nedumeriri, mai exact spus: el mi se pare neverosimil. Cum să-l recunoaştem pe Eminescu – atât de inteligent, receptiv, pasionat – în acest ins limitat, străin de mediul său, *weltlos*, căzut într-un fel de trist şi desigur steril autism?

Nu găsesc nici o justificare pentru biografii care omit să menţioneze – sau poate nici nu au remarcat – brizanţa anilor 1872–'74 pentru istoria Berlinului. Pasul în 'parabiografic' mi se pare preferabil omisiunii: chiar fără sprijinul unor documente personale, trebuie să încercăm să reconstituim orizontul de viaţă al poetului în această perioadă. Eminescu descindea într-un oraş

[11] Lui Călinescu însuşi i-au stat la dispoziţie rezultatele lui I. V. Pătrăşcanu din studiul de nici douăzeci de pagini, *M. Eminescu student la Berlin* (Bucureşti [Editura societăţii „Prietenii istoriei literare"] 1931). Călătoriile mai recente întreprinse de Victor Crăciun pe urmele poetului au rămas fără consecinţe notabile. Crăciun a atras totuşi atenţia asupra statutului special de care ar fi putut profita Eminescu ca student străin la Universitatea din Berlin; el a semnalat totodată importanţa arhivei din Potsdam pentru cercetarea activităţii diplomatice desfăşurate la agenţia română din Berlin în perioada prezenţei lui Eminescu acolo (*Eminescu regăsit*, Bucureşti [Semne] 1998).

devenit recent „capitală imperială" („Reichshauptstadt").[12] Proclamarea Imperiului la Versailles, cu nici măcar doi ani înainte, îl luase prin surprindere. Consecința era o profundă perturbație a conștiinței colective – un șoc abisal, aș spune. E adevărat că începând cu mijlocul secolului, aspirațiile naționale germane, stimulate de revoluția de la 1848 și apoi de *Risorgimento*-ul italian, se îndreptau spre Prusia ca spre principala forță politică în stare să realizeze unificarea. Berlinul, predestinat astfel să devină capitala viitorului stat unitar național, intrase încă de la sfârșitul anilor '40, o dată cu venirea la tron a lui Wilhelm, într-o „eră nouă", de un dinamism deosebit. Dar în ciuda acestei conștiințe a viitorului său ca metropolă germană, Berlinul nu era și nu fusese pregătit în nici una din etapele istoriei sale pentru rolul de reședință *cezarică*. Un „drum" spre un asemenea țel nu a existat niciodată. Berlinul – cum se repetă – s-a trezit „peste noapte" capitală imperială, prin proclamația din 18 ianuarie 1871 de la Versailles, citită fără entuziasm de un Bismarck posomorât în ciuda splendorii care-l înconjura în Sala Oglinzilor din faimoasa reședință a Bourbonilor. În euforia care a luat în stăpânire Berlinul câteva luni mai târziu, după întoarcerea trupelor victorioase din Franța – e celebră imaginea paradei militare prin Brandenburger Tor în iunie 1871 (circa șase decenii după ce Napoleon intrase triumfător prin aceeași „poartă" în Berlin, luând cu el drept amintire una dintre emblemele cele mai prețioase ale capitalei umilite – faimoasa „cvadrigă", opera

[12] Pentru situația și dezvoltarea Berlinului în perioada care ne preocupă, menționez doar câteva titluri din bibliografia germană – imensă – a chestiunii: Pierre-Paul Sagave, *1871. Berlin – Paris. Reichshauptstadt und Hauptstadt der Welt*, Frankfurt pe Main/Berlin/Viena (Ullstein) 1971; Günter Richter, „Zwischen Revolution und Reichsgründung (1848–1870)", în: *Geschichte Berlins II. Von der Märzrevolution bis zur Gegenwart*, ed. de Wolfgang Ribbe, München (C. H. Beck) 1987, 603–687; Michael Erbe, „Berlin im Kaiserreich (1871–1918)", în: *Geschichte Berlins II*, 689–793; „Reichshauptstadt und 'Parvenüpolis'" și „Metropole in Gardeuniform", în: *Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt*, catalogul expoziției realizat de Gottfried Korff și Reinhard Rürup, Berlin (Nicolai) 1987; Klaus Hildebrand, „'Was das 19. Jahrhundert alles brachte' oder 'die gute alte Zeit'", în: *Das Jahrtausend im Spiegel der Jahrhundertwenden*, ed. de Lothar Gall, Berlin (Propyläen) 1991; Ruth Glatzer, *Berlin wird Reichshauptstadt. Panorama einer Metropole*, Berlin (Siedler) 1993.

sculptorului Schadow) – oraşul s-a lansat într-o activitate febrilă, menită să-i ajusteze profilul la noul său rol. Dacă acesta a fost cândva cântărit pragmatic, e greu de spus, căci grandomania, caracteristică tuturor proiectelor perioadei numite *Gründerzeit*, traduce mai curând dezorientarea decât forţa imaginaţiei – şi în primul rând un dureros complex de provincialitate – mai ales faţă de Paris.[13] Simptomatice sunt improvizaţiile şi compromisurile la care s-a recurs pentru a face faţă problemelor celor mai urgente create de această supermetamorfoză, prin care reşedinţa prusacă de pe malul Spreei voia să arunce în uitare „oraşul luminilor", cu istoria lui aproape milenară de capitală franceză. Pentru *Reichstag*, de pildă, s-a făcut loc în pripă în fosta clădire a manufacturii regale de porţelan (de abia douăzeci de ani mai târziu, mai exact: în 1894 avea să fie inaugurat grandiosul edificiu conceput de Paul Wallot). Autorităţile imperiale au fost şi ele găzduite provizoriu, pe unde şi cum s-a putut, mai curând precar, înainte de a se înşirui în masivele clădiri ridicate treptat pentru ele, mai ales de-a lungul somptuoasei străzi Wilhelm (acolo strălucea provocator şi palatul lui Strousberg, „regele căilor ferate", al cărui faliment l-ar fi putut costa coroana pe Hohenzollernul de la Bucureşti). Drept un semn de rău augur pentru estetica erei wilhelmiene trebuie văzută însăşi „Coloana Victoriei" – faimoasa Siegessäule, cunoscută azi oricărui turist. Chiar şi acest monument consacrat triumfului german asupra „duşmanului ereditar" ascunde o farsă, căci el fusese de fapt început încă din 1865 şi conceput ca monument prusac. Destinaţia i s-a schimbat însă fără scrupule notabile, aşa că în 1873 cel puţin acest simbol al gloriei germane putea fi luat în primire cu pompa festivă din care Hohenzollernii îşi făcuseră un stil. Din poeziile rămase în manuscrise ştim că „tarra-bumbum"-ul acestor ceremonii greoaie produceau asupra lui Eminescu o impresie de-a dreptul mortificantă. Şi totuşi poate că el era prezent la dezvelirea istoricului monument, în Piaţa Regală, pe 2 septembrie, măcar pentru a auzi ce mai ieşea din gura de pe atunci slobodă a berlinezilor pe seama „sparanghelului" (cum numeau ei „Columna") şi a zeiţei gigantice, de câteva tone, din

[13] Pentru rivalitatea cu Parisul şi importanţa ei în erijarea Berlinului imperial vezi mai ales Sagave, *op.cit.*

vârful lui, cu aripi de înger, fuste groase de gospodină şi o coadă de mătură în mână (ziceau gurile rele).

Fără a se fi integrat propriu-zis, Eminescu pare să se fi adaptat vieţii cotidiene în marele oraş, chiar dacă excursiile la Potsdam (de fapt şi ele un obicei tipic berlinez), ca şi schimbarea de locuinţă din Albrechtstraße, din plin centru aşadar, la periferie, în idilicul pe atunci Charlottenburg, ni-l arată în căutare de refugii, departe de aglomeraţia oraşului. Cântărite fără emoţii inutile, asemenea tentative de evaziune se arată cu totul normale şi îndreptăţite. În anii 1871/'72 Berlinul se dezvolta vertiginos: numărul locuitorilor a crescut, de pildă, în decurs de treizeci de ani (1871–1905) de la 80 000 la peste două milioane, într-un tempo fără precedent în Europa (între 1800 şi 1870 populaţia oraşului se cvadruplase deja), iar ascensiunea economică a transformat în scurt timp, cum remarca Marc Twain pe la sfârşitul secolului, „Atena" de pe malul Spreei într-un al doilea Chicago. E adevărat că prin 1870 şi în primii ani ai Imperiului, capitala Hohenzollernilor traducea încă viziunea marilor arhitecţi din secolul „francez" şi epoca neoclasică ce i-a urmat: Knobbelsdorf, Boumann, Schinkel.[14] Nu numai monumentele Forumului proiectat de Frederic cel Mare, dar şi eleganta alee Unter den Linden sau fermecătorul parc Tiergarten păstrau imaginea pe care Hohenhzollernii „luminaţi" şi-o făcuseră despre regalitate. Chiar geografic vorbind, „capitala" Hohenzollernilor se reducea de fapt la arealul din jurul Castelului (faimosul Stadtschloß) şi de-a lungul celor două mari axe urbane – către vest (Unter den Linden până la Branderburger Tor şi în prelungire Şoseaua

[14] Georg Wenzeslaus Knobelsdorff (1699–1753) construise opera regală de pe Unter den Linden, Johann Boumann (1706–1776) – Domul şi palatul Principelui Heinrich, devenit din 1810 sediul Universităţii Friedrich–Wilhelm; lui Carl Gotthard Langhans (1732–1808) i se datora, printre altele, „Poarta" emblematică a oraşului – Brandenburger Tor, iar dintre operele marelui Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) Eminescu putea admira zi de zi Muzeul din Lustgarten („Altes Museum"), „Neue Wache", podul cu statui peste Spreea – Schloßbrücke –, teatrul din Gendarmenmarkt. „Inima" oraşului continua să fie Piaţa Palatului (Schloßplatz) – loc de paradă şi întruniri, străjuit – treptat – graţie generoaselor comenzi oficiale, de simbolurile Imperiului recent întemeiat „cu sânge şi fier": monumentele lui Wilhelm I (pentru care se degaja perimetrul dintre Castel şi Spreea – Schloßfreiheit), al Generalului von Moltke, al lui Bismarck etc.

Charlottenburg de-a curmezişul Tiergartenului) şi către sud – Wilhelmstraße până la Belle-Alliance (azi Mehring-Platz). Istoricii oraşului ne asigură că în Berlinul de atunci, plecând din centru, puteai ajunge într-o oră pe jos în orice punct, oricât de îndepărtat, de la periferie. Teoretic! Căci, încă din primii ani ai Imperiului acest mic perimetru urban se transformase într-un enorm şantier. Mişcându-se numai între pensiunea sa din Albrechtstraße[15] şi Universitate, Eminescu trebuie să fi urmărit zilnic, vrând-nevrând, lucrările din Centru – nu numai agitaţia în jurul deja-numitei Siegessäule: între Brandenburger Tor şi Insula Muzeelor, erau în construcţie, printre altele, două hoteluri somptuoase, un mare pasaj comercial, monumentala Galerie de pictură (Alte Gemäldegalerie) – un templu antic pe trei nivele, cu o uriaşă scară de acces şi împrejmuit de o vastă colonadă care ajungea până la braţul Spreei etc.

Demolările, devierile de străzi, transportul de material aveau loc în condiţiile unei circulaţii care se intensifica zi de zi, haotic. Prin cele opt mari gări-terminus ale sale, interconectate treptat, începând din 1871, prin „Ringbahn", Berlinul devenise nodul central al reţelei feroviare prusace. Tot din 1871 fusese proiectat şi „S-Bahn"-ul („Stadtbahn"), care avea să modifice radical structura oraşului, dar construcţia acestui traseu – pe poduri şi viaducte – începe de abia în 1875.[16] Până la intrarea lui în funcţiune (1882), berlinezii trebuiau să se descurce cu trăsurile şi cu „omnibusul cu cai" („Pferdeeisenbahn" sau -„omnibus" – „tramvaiul cu cai", cum avea să se numească vehicolul la Bucureşti). Prima linie, care încă din 1865 circula între Berlin (Kupfergraben) şi Charlottenburg, îi era desigur familiară lui Eminescu, după ce 'fugise' din Albrechtstraße în fermecătoarea

[15] Actualul „Albrecht Hof" din strada cu acelaşi nume pare să fie acel „Bremer Hof" identificat cu emoţie încă de Pătrăşcanu (v. *op.cit.*).

[16] Începând cu 1882 Berlinul avea o atracţie în plus: „S-Bahn"-ul – o performanţă tehnic-urbanistică prin care metropola germană îşi depăşeşte în sfârşit rivalele – Parisul şi Londra. Un drum cu acest vehicol supermodern devine datoria sacră a oricărui vizitator; a părăsi oraşul fără a fi urcat în „S-Bahn" şi admirat de pe elegantele viaducte panorama oraşului, fără a fi oprit în majestuoasele hale ale gărilor, mai ales „Alexanderplatz" şi „Friedrichstraße", era ca şi cum ai fi văzut Roma omiţând vizita la Vatican. (v. Glatzer, *op.cit.*, 294–304).

Orangenstraße din Charlottenburg.[17] Circulaţia spre/din comunele-satelite constituia o problemă acută, astfel că deja prin 1873 numărul liniilor care o asigurau, ajunsese la douăzeci şi două. O sută treizeci şi două de „omnibuse" îşi hurducăiau pe caldarâmul bolovănos al oraşului pasagerii, care trebuiau să rabde nu numai sub-viteza exasperantă, ci şi pauzele impuse de schimbarea cailor în pieţe supraaglomerate, noroioase şi rău mirositoare. Şi totuşi berlinezii iau de-a dreptul cu asalt omnibusele, care în orele de vârf transportă adesea de două ori mai mulţi călători decât era prevăzut, deşi conductorii opresc scurt în mijlocul sutelor de oameni care aşteaptă în staţii, şi dau rapid bice cailor, fără nici o consideraţie faţă de neajutoraţii – bătrâni, femei, copii – care, de abia agăţaţi pe scări, cad din nou în praful străzii. Nu e de mirare aşadar că Eminescu se plânge de slujba sa la biroul consular din centru, de vreme ce drumul până acolo însemna în primul rând lupta „pe viaţă şi pe moarte" – cum se spunea – pentru un loc în omnibus.

Dar nu mai puţin anevoioasă şi primejdioasă este în Berlin deplasarea pe jos: cum reguli de circulaţie nu există, iar puţinii poliţişti responsabili cu ordinea străzii nu fac faţă situaţiei, pietonii care se hazardează să traverseze străzile prin haosul de căruţe, trăsuri, caleşti, roabe, echipaje, călăreţi etc., o fac şi ei cu riscul vieţii. Pe marginile străzilor curg în şanţuri deschise apele murdare cu toate gunoaiele, reziduurile industriale şi dejecţiile oraşului. Proiectul unui sistem subteran de canalizare este aprobat în 1873, graţie şi intervenţiei energice a faimosului medic, profesor la Universitate şi deputat Rudolf Wirchow, dar el avea să fie realizat de abia la mijlocul anilor '90. Până atunci aerul continuă să fie irespirabil – chiar şi în fermecătorul Tiergarten, unde apele emană miasme ucigătoare, iar vizitatorii care întârzie noaptea pe alei, au ocazia să asiste la jocuri misterioase de pâlpâiri, ca în cimitire. Dar nu numai

[17] Am identificat această stradă de mult dispărută din planurile oraşului în actuala Hithackstraße din apropierea Castelului Charlottenburg, în imediata vecinătate a actualului Muzeu Egiptean. Casa pictorului Wollgast, în care se spune că ar fi locuit Eminescu, nu mai există, dar poate că unii din imenşii copaci din parcul Schusterus, care au supravieţuit războiului şi demolărilor, l-au ajutat şi pe Eminescu să uite frustrările de la Agenţie şi excesele „delei şnuruite".

străzile se sufocă de oameni, cai, vehicole: şi pe coridorul îngust al Spreei (în care se varsă sus-zisele 'canale') se înghesuie ambarcaţiuni de tot felul – bărci şi vase mari şi mici, cu şi fără motor cu aburi, mai ales bacuri şi şlepuri, pe care Eminescu le avea sub ochii lui, chiar la colţii străzii Albrecht. Pe Spreea transportul se intensificase masiv, fabricile şi întreprinderile noi fiind plasate de preferinţă la malul fluviului. Să nu uităm că marile firme germane – Porsig, Siemens, Schering – erau deja active de mai multe decenii în oraş (1837, respectiv 1847 şi 1851), contribuind din plin la asfixierea lui – şi nu numai prin spaţiul urban pe care-l acaparau locurile de producţie şi cartierele muncitoreşti aferente. O mărturie contemporană sugerează impresia cvasisupranaturală pe care o producea panorama oraşului asupra privitorului:

> „Dacă ne plasăm pe una din înălţimile din vecinătatea Berlinului, imaginea coşurilor de fabrici – adevărate obeliscuri – şi a coloanelor de fum ridicându-se către cer, produc o impresie cu totul neobişnuită. Aceşti ciudaţi coloşi ai timpurilor noi, aşa cum înconjoară ei Rezidenţa la nord, sud, est şi vest, par nişte ciclopi decişi să păzească intrarea în oraş."[18]

Aspectul fantastic al oraşului trebuie să fi evoluat spre coşmar pe măsură ce industrializarea se intensifica. Pentru a înţelege cât de brutal era reversul acestui progres, amintesc că durata medie de viaţă a populaţiei germane nu depăşea în anii '70 vârsta de treizeci-treizeci şi cinci de ani[19] şi că mamele nu puteau – teoretic – spera că din trei copii le vor supravieţui mai mult de doi. Se poate înţelege cu mare uşurinţă de ce Eminescu numeşte

[18] „Wenn wir einen hochgelegenen Punkt in der Nähe Berlins betreten, so gewährt der Anblick der obeliskartigen Schornsteine mit ihren hoch emporwirbelnden Rauchsäulen einen eigenthümlichen Anblick. Diese merkwürdigen Collosse der neusten Zeit, und, wie sie itzt im Norden, Süden, Osten und Westen die Residenz umgeben, erscheinen sie gleichsam als Sitz der Cyklopen, welche den Eingang in die Stadt verteidigen wollen." (Articol de ziar din 22 ian. 1840, cit. după *Berlin, Berlin,* 157, trad. I. G.)

[19] v. Hildebrand, *op.cit.,* 351. Drept comparaţie: în ajunul primului război mondial durata medie de viaţă avea să urce la 45–48 de ani.

Berlinul într-una din poeziile sale de sertar „oraşul-furnicar". Încercările sale de „evaziune" din acest infern urban nu se mai pot pune pe seama unei singularităţi psihotemperamentale a poetului sau a unui tip anacronic de sensibilitate, refractar chiar prin constituţia sa la modernitate.

Pe de altă parte, reconstituind sumar circumstanţele sejurului său la Berlin, ne putem întreba dacă Eminescu nu trebuie considerat chiar un privilegiat. El însuşi, care-şi putea permite nu numai să studieze încă la vârsta de douăzeci şi trei-douăzeci şi patru de ani, dar să şi locuiască, student fiind, în Charlottenburg, unde viaţa ajunsese inuman de scumpă, trebuie să fi urmărit cu compasiune degradarea zilnică a condiţiilor de viaţă. Febra construcţiilor şi a achiziţiilor de terenuri făcuse din Berlin un Eldorado pentru speculanţi. Vizitând în imaginaţie oraşul pe urmele lui Pătrăşcanu, George Călinescu se înfioară la gândul că „poetul naţional" al românilor ar fi putut locui la mansarda modestului hotel din Albrechtstraße. El nu ştie – sau omite să menţioneze – că în aceeaşi perioadă mii de berlinezi – şi nu numai din păturile proletarilor de abia sosiţi din împrejurimi sau de mai departe, din est – nu aveau nici un fel de locuinţă şi-şi căutau – adesea fără noroc – adăpost în azilurile de noapte supraaglomerate. Chiriile se dublau sau chiar se triplau în fiecare an (în perioada 1871–'73) şi cum contractele cu proprietarii nu depăşeau în genere „cuartalul", migraţia trimestrială devenea soarta unei părţi tot mai numeroase a cetăţenilor. Chiar dispuşi să accepte condiţiile cele mai mizerabile, mulţi rămâneau totuşi sub cerul liber şi dormeau cu femei şi copii ca sinistraţii prin gări şi grajduri, în vagoane de tren, căruţe, bărci, pe sub poduri şi în parcuri, sau încercau să-şi încropească la marginea oraşului câte o baracă, în care se înghesuiau ca troglodiţii, aşteptând descinderea poliţiei care le distrugea sistematic adăposturile. La puţin timp după sosirea sa la Berlin, în februarie 1873, Eminescu trebuie să fi urmărit în ziare procesul ce se făcea instigatorilor la luptele de stradă din vara anului precedent, când, exasperată de evacuările brutale din locuinţe, sărăcimea Berlinului atacase poliţia, ridicase baricade, rezistând mai multe zile în şir forţelor ordinii.

Dar dacă am amintit poezia *Privesc oraşul-furnicar*, e potrivit să menţionăm că aprehensiunea pe care ea o exprimă în raport cu metropola germană, are şi rădăcini social-politice.[20] Eminescu evocă sarcastic pompa greoaie a înscenărilor militare tipice pentru recenta capitală imperială, care i-au şi adus acesteia foarte repede renumele de „metropolă în uniformă de gardă" („Metropole in Gardeuniform") – demonstraţii bombastice de putere şi pretenţii cezarice, într-un raport *unheimlich* – ca şi stilul arhitectonic – cu realitatea umană, mai curând mizerabilă, a străzii:

„Privesc oraşul-furnicar –
Cu oameni mulţi şi muri bizari,
Pe strade largi cu multe bolţi,
Cu câte un chip l-a stradei colţ.
.....
S-aude clopot răsunând,
Cu prapuri, cruci, icoani, viind,
Preoţii lin şi în veştminte
Cântând a cărţilor cuvinte.
În urmă vin ca în prohod
Tineri, femei, copii, norod;
Dar nu-i prohod – sfinţire de-apă,
Pe uliţi lumea să nu-ncapă;
Se scurge încet – tarra bumbum –
Ostaşii vin în marş acum
Naintea lor tambur-major,
Voinic el calcă din picior
Şi tobe tare-n tact ei bat
Şi paşii sună apăsat;
.....
Ei trec mereu – tarra bumbum –
Şi dup-un colţ dispar acum ...
O fată trece c-un profil
Rotund şi dulce de copil
....
Într-o răspântie uzată
Şi-ntinde-un orb mâna uscată,

[20] Statutul de traducere atribuit acestei poezii (v. Creţia, *op.cit.*, 21) nu-i răpeşte relevanţa *subiectivă* care ne interesează în prezentul context.

Hamalul trece încărcat,
Şi orologiile bat –
Dar nimeni mai nu le ascultă
De vorbă multă, lume multă."[21]

Departe de a fi deformată, optica lui Eminescu sesizează corect profilul specific al noii metropole imperiale – dominaţia „uniformei" (cum o spun şi azi istoricii: ca nici o altă capitală a vremii, Berlinul era „îmbibat" de spiritul şi alurile militare promovate la Curtea Hohenzollernilor) şi contrastul şocant între fastul masiv, ostentaţia grandomană a paradelor oficial-publice, pe de o parte, şi lupta crâncenă pentru supravieţuire a locuitorilor în acest „furnicar" monstruos, pe de alta. Şi dacă nu ne mai mulţumim cu pseudoexplicaţiile repetate de decenii, atunci când reapare chestiunea „înstrăinării" poetului faţă de mediul său temporar de viaţă, trebuie să amintim că Eminescu, care aducea deja cu sine din Principate indignarea suscitată de „afacerea Strousberg"[22], a fost la Berlin martor al şocului provocat de denunţarea în aprinse dezbateri parlamentare (februarie 1873) a corupţiei ce cuprinsese elita politică, lumea financiară şi justiţia. În afară de aceasta, el a asistat şi la degradarea situaţiei economice. Din biografiile de până acum lipseşte orice referinţă la criza de-a dreptul dezastruoasă în care a intrat economia germană la numai doi ani de la proclamarea Imperiului. La sfârşitul lui 1873, presa, pe care ştim cu câtă pasiune o citea Eminescu, comenta cu o panică nemaiîntâlnită *crash*-ul recent al bursei berlineze. Şi alarma avea să se dovedească perfect justificată. *Boom*-ul economic din euforicii *Gründerjahre*, alimentat în bună măsură de miliardele vărsate de Franţa ca despăgubire de război, făcea loc după numai doi ani unei recesiuni din care Berlinul nu avea să se redreseze decât către sfârşitul deceniului. Eminescu a trăit nemijlocit la Berlin prima mare criză capitalistă din istoria Germaniei unificate, cea mai gravă şi mai lungă înaintea celei din 1929. Poezia *Bismarqueuri de falsă marcă*, de pildă, face aluzie la reforma monetară iniţiată în acei ani. Ea ni-l

21 *Poezii I*, 239 sq.

22 v. o prezentare a chestiunii la Joachim Peter Storfa, *Die politischen Schriften des M. Eminescu*, Viena (Universitätsverlag) 1995, 169–181.

arată pe Eminescu împărtăşind suspiciunea generală a berlinezilor faţă de noua monedă: marca apărea unei bune părţi a populaţiei, trădate în aşteptările ei, lovite de mizerie şi şomaj, drept o succesoare perversă a vechiului taler – mincinoasă şi nestatornică, aşa cum o anunţa chiar numele ei feminin.[23] În ciuda insignifianţei lor estetice, versurile lui Eminescu din această perioadă (conform tabloului cronologic tradiţional, *nota bene*) rămân aşadar totuşi revelatoare. Ele sunt mărturia *prezenţei* vii şi avizate a poetului în mediul german. Proiectate „pe pânza vremii", ele ne apar ca file dintr-un posibil jurnal al sejurului berlinez. Departe de a se reduce la ruminaţii automacerante, reverii erotice sau viziuni istorico-mitologice, trăirea poetului nu e privată nici acum de percepţia realităţii social-politice – dimpotrivă. Conştiinţa tipic-eminesciană a contemporaneităţii rămâne şi în această perioadă extrem de vie şi cuprinzătoare, de-o claritate remarcabilă, deja redutabilă.

[23] v. Glatzer, *op.cit.*, 108 sq.

III. UNIVERSITATEA FRIEDRICH-WILHELM

„Omul acesta a trăit cu suferința de a nu ști tot."

C. NOICA

Studiul la Universitate a constituit de fapt unica rațiune a prezenței lui Eminescu în Berlin. Acum, când manuscrisele sale în limba germană au devenit și ele, în sfârșit, accesibile, speculațiile (și cu atât mai mult bănuielile) în jurul unor motive secrete care l-ar fi reținut, în ciuda dorinței sale, în urbea prusacă, ar trebui de fapt să înceteze. Din păcate, cercetarea materialului legat de activitatea universitară a poetului prelungește nepermis de mult operațiile preliminare – descrierea exterioară, enumerativă a textelor, în locul analizei lor. Și totuși, chiar și aceste preliminarii, chiar prejudiciate de dificultățile (probabil insolubile) de datare a manuscriselor, ne somează să reevaluăm sejurul berlinez. Putem afirma fără teamă că volumul de muncă investit de Eminescu în audierea cursurilor și în lecturile adiacente ajunge pentru a umple programul unui doctorand serios – chiar fără slujbă suplimentară și în absența oricărei tentații literare.

Tânărul român s-a înscris în decembrie 1872 la Facultatea de Filozofie și a frecventat timp de patru semestre cursurile cu o perseverență admirabilă – apreciază la unison biografii. Titlurile prelegerilor trecute în foaia matricolă („Anmeldungsbuch")[1], completate de multe altele notate în caietele poetului din această perioadă, compun un spectru de preocupări și interese de-o extensie excepțională: la început mai ales filozofie și istorie, mai târziu mult drept (dreptul roman, dar și cel modern – nord-ame-

[1] Vezi documentele respective în *Opere XVI*, 531–535.

rican, englez, german), nu numai *Geisteswissenschaften* – teoria religiei, mitologie comparată, etnografie, egiptologie, gramatică sanscrită, ci şi *Naturwissenschaften* – economie, geografie, fizică, fiziologie ş.a. Se poate de asemenea afirma cu certitudine că 'şcoala' urmată la Berlin, i-a educat lui Eminescu spiritul critic şi puterea de judecată – un câştig mai important în cazul lui decât cunoştinţele de specialitate ca atare, de vreme ce Eminescu, în fond, nu viza o carieră, ci căuta chiar Adevărul. Când ordinea lumii exterioare – cum îi scria mentorului său – nu coincidea cu imperativele propriei sale conştiinţe, Eminescu se despărţea de cea dintâi. Cu numai câţiva ani în urmă, la Viena, Eminescu putuse fi victima complexului său de inferioritate culturală faţă de casta academică germană – un biet balcanic („Kümmeltürke") se autointitula el. Imaginea sa despre indivizii înscăunaţi la o catedră, într-o mare universitate europeană, era pe-atunci de-a dreptul hiperbolică. După trei semestre petrecute la Berlin, Eminescu nu-şi poate aminti decât râzând de asemenea inocenţă.[2] Normalitatea care se instalează în relaţia sa cu profesorii berlinezi – mulţi din ei somităţi ale timpului: Eugen Dühring, Moritz Lazarus, Karl Richard Lepsius, Emil Du Bois-Reymond, Johann Gustav Droysen, Karl Wilhelm Nitzsch, Eduard Zeller, Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz etc. – trebuie văzută ca un moment benefic în procesul de deschidere a culturii româneşti către oferta culturală europeană. Maiorescu, care afirma în perfectă cunoştinţă de cauză că „Eminescu este un om al timpului modern", că prin „cultura lui individuală (el) stă la nivelul culturei europene de azi", subînţelegea cu siguranţă în aprecierea lui temeiul ştiinţific al culturii eminesciene şi deschiderea ei interdisciplinară, am spune noi azi. Or, în această privinţă trebuie să recunoaştem o victorie a modelului cultural berlinez.

Şi totuşi Eminescu face cunoştinţă cu Universitatea Friedrich-Wilhelm într-un moment critic: faza de glorie a acesteia, legată de numele „părintelui" ei, Wilhelm von Humboldt, şi al strălucitilor profesori de filozofie (respectiv teologie) – Fichte, Schleiermacher, Hegel, Schelling – se încheiase de mult. Depresiunea începuse de fapt curând după moartea lui Hegel (1832) şi

[2] v. scrisoarea din 5 februarie 1874 către Maiorescu, *ibidem*, 46.

ea afecta nu numai corpul didactic ci şi studenţimea: atât numărul profesorilor, cât şi cel al studenţilor stagnase sau chiar scăzuse continuu timp de treizeci de ani (de la circa o sută cincizeci de docenţi – de două ori mai mulţi decât la întemeierea Universităţii, în 1810 – şi peste două mii de studenţi), revenise apoi treptat la nivelul din 1833, pentru a scădea din nou, dramatic, înregistrând un record negativ în anii războiului şi ai Imperiului proaspăt proclamat. De abia după 1875 Universitatea îşi va reveni şi va cunoaşte o ascensiune impresionantă.[3]

Criza materială pe care o traversa Universitatea, în ciuda miliardelor care curgeau drept despăgubire de război din Franţa, era dublată de oscilaţii politice şi stângăcii, compromisuri neinspirate şi chiar de câte un *faux-pas* strident în manifestările publice ale protagoniştilor ei. Eminescu trebuie să fi înregistrat şi el cu sarcasm amar reverenţa penibilă, de tristă faimă, a lui Du Bois-Reymond: rectorul din anii războiului îl asigurase pe Wilhelm, „ducele germanilor", de fidelitatea Universităţii – „corpul de gardă spiritual al casei Hohenzollernilor, postat în faţa Palatului Regal".[4] Asemenea parole sunau de-a dreptul grotesc în spaţiul unei Universităţi care prin actul ei de naştere proclamase libertatea drept condiţia *sine qua non* a ştiinţei. Humboldt solicita cu seninătate, ca pe un lucru de la sine înţeles, atât suportul material al statului pentru Universitate, cât şi neamestecul acestuia în activitatea nobilei instituţii.[5] E adevărat că, deşi 'oferită' de către regele Friedrich Wilhelm III supuşilor săi ca o compensaţie spirituală pentru „pierderile fizice" suferite

[3] v. Max Lenz, „Über die drei Perioden der Geschichte der Berliner Universität. Rede zur Jahrhundertfeier der Friedrich-Wilhelms-Universität gehalten am 12.10.1910", în: *Idee und Wirklichkeit. Dokumente zur Geschichte der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Gedenkschrift der Freien Universität Berlin zur 150. Wiederkehr des Gründungsjahres der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*, ed. de Wilhelm Weischedel, Berlin (De Gruyter & Co) 1960, vol. I, 457–467.

[4] „(...) das geistige Leibregiment des Hauses Hohenzollern, dem Palais des Königs gegenüber einquartiert", cit. după *Berlin, Berlin*, 647.

[5] v. Wilhelm von Humboldt, „Über die innere und äussere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin" [1809 oder 1810], în: *Idee und Wirklichkeit* I, 193–202. Relaţia cu statul constituie o temă constantă a discursului universitar berlinez, în toate momentele de bilanţ – v. şi Lenz (1910), *op.cit.*

în războaiele contra lui Napoleon, Universitatea din Berlin avea să se dovedească fără întârziere un „dar otrăvit". Idealul său, formulat de Humboldt – prin știința pură spre cultivarea spiritual-morală a națiunii – nu reușește să concilieze multă vreme aspirațiile elitei științifice cu interesele Puterii. Consecința va fi o pendulare crispată a Universității între emancipare și subordonare, între puterea Adevărului și adevărurile Puterii – ca și cum ora tragică în care venise pe lume, legase nefast această instituție de istorie și ordinea ei hibridă.[6]

Dependența materială față de stat și dinastie 'doare' Universitatea ca pe Achile faimosul călcâi, la fiecare pas în arena publică. Cu atât mai intens sunt exploatate însă șansele pe care Libertatea le păstrează în perimetrul intern de acțiune. Chiar comportamentul lui Eminescu ca student o demonstrează. Trebuie subliniat că modul în care își alcătuiește el programul de studii, își alege cursurile și docenții care-l interesează, ca și metoda sa de lucru – drumul la surse, lectura periodicelor, informația bibliografică la zi etc. – denotă acea maturitate intelectuală și capacitate de autoguvernare pe care Universitatea din Berlin o cultiva la studenți, considerând-o pe bună dreptate drept o componentă fundamentală a libertății. Acest statut, prin care studentul este recunoscut de profesor ca partener, respectat și apreciat ca instanță critică și stimulent, constituie – ca și libertatea de cercetare – unul din certificatele de noblețe și modernitate ale Universității din Berlin.[7] Eminescu se dovedește conștient de acest beneficiu și profită din plin de el, chiar dacă nu o declară.

Se spune că, o dată cu eșecul lui Schelling, marea epocă filozofică a Universității berlineze se încheie și că științele po-

[6] Despre imixtiunile repetate ale politicii în „sanctuarul" Universității v. Hermann von Helmholtz, „Über die akademische Freiheit der deutschen Universitäten. Rede beim Antritt des Rektorats gehalten am 15.10.1877", în: *Idee und Wirklichkeit* I, 391–402; v. de asemenea, treizeci și cinci de ani mai târziu, Max Lenz, „Freiheit und Macht im Lichte der Entwicklungen unserer Universität. Rede beim Antritt des Rektorats gehalten am 15.10.1911", în: *Idee und Wirklichkeit* I, 467–481, resp. 478 sq.

[7] Vezi insistența cu care Humboldt (*op.cit.*) distinge regimul universitar de cel școlar; Helmholtz însuși vede în această libertate a studentului superioritatea universității germane în raport cu Franța și Anglia (*op.cit.*).

zitive îşi impun dominaţia în etapa ce urmează.[8] Regretul pe care constatarea îl ascunde, nu trebuie exagerat, ca şi cum această *reorientare* ar fi fost simptomul unui iremediabil declin. Deşi abandonat de geniul filozofiei, cum se spunea – şi Eminescu avea să-şi însuşească verdictul – Berlinul anilor '70 nu dădea nici un semn de uzură intelectuală – dimpotrivă. Un martor contemporan, pe care nimeni nu l-a învinuit încă de excese germanofile – scriitorul danez Georg Brandes – scria în corespondenţa sa din Berlin:

> „Nimeni nu bănuieşte ce cantitate de cunoştinţe, competenţă şi hărnicie, de talent şi genialitate s-a acumulat într-un oraş ca Berlinul. Beletristica este momentan ca şi moartă, sau, oricum, sleită. Dar în ştiinţă viaţa pulsează. În nici un oraş european nu se gândeşte mai îndrăzneţ, mai fără prejudecăţi, mai larg decât o fac la Berlin minţile cele mai luminate şi instruite. (...) La Universitatea din Berlin se ţin prelegeri care la Sorbona sau la Collège de France sunt de neimaginat – de Londra nici nu mai vorbim. Şi în pleiada de tineri savanţi există câteva personalităţi (...) care prin claritatea gândirii, prin entuziasmul lor şi fermitatea convingerilor se pot compara cu filozofii francezi, englezi şi germani din secolul al optsprezecelea, şi chiar sunt hotărâţi să continue tradiţia acestora."[9]

---

[8] v. Wilhelm Weischedel, „Einleitung", în: *Idee und Wirklichkeit* I, XI–XXXIV, resp. XXXI–XXXIII (despre efectul prelegerilor lui Hegel şi recepţia lui Schelling).

[9] „Niemand ahnt, was in einer Stadt wie Berlin an Wissen und Kenntnis, an Einsicht und Tüchtigkeit, an Talent und Genialität angehäuft ist. Die schöne Literatur ist im Augenblick ziemlich tot oder doch hohl. Aber in der Wissenschaft pulsiert das Leben. In keiner europäischen Stadt wird kühner, vorurteilsfreier, umfassender gedacht als in Berlin von den hellsten und sachkundigsten Köpfen. (...) An der Berliner Universität werden Vorlesungen gehalten, die an der Sorbonne oder am Collège de France undenkbar wären; von London wollen wir gar nicht erst reden. Und in der Schar der jungen Wissenschaftsgarde gibt es vereinzelt Männer (...), die an Klarheit, reinem Enthusiasmus und felsenfester Überzeugung den französischen, deutschen und englischen Philosophen des 18. Jahrhunderts nahekommen und fest entschlossen sind, deren Arbeit aufzunehmen." (*Berlin als deutsche Reichshauptstadt. Erinnerungen aus den Jahren 1877–1883,* trad. germ. 1989; cit. după Glatzer, *op.cit.*, 130, trad. I. G.).

E adevărat că în momentul în care Brandes scria aceste rânduri, Eminescu părăsise deja metropola germană, dar un climat intelectual ca cel schiţat aici nu se putea instala *ad-hoc*. Eminescu însuşi a trăit desigur nu apogeul, dar oricum începutul acestei vertiginoase ascensiuni. Chiar dacă progresul priveşte cu precădere domeniul ştiinţfic, de o reducere pozitivist-pragmatică şi o specializare radicală, mortificantă, a cunoaşterii nu poate fi încă vorba. În anii prezenţei lui Eminescu la Berlin principiile originare şi constitutive ale activităţii universitare rămâneau actuale: echilibrul între gândirea filozofic-speculativă şi ştiinţă, între teorie şi practică, între ştiinţele istorice (*Geistewissenschaften*) şi cele naturale (*Naturwissenschaften*), între predare (transmiterea reproductivă a cunoştinţelor) şi cercetare (producţia ştiinţifică propriu-zisă). Actuală era încă (cel puţin în retorica discursului rectorilor) şi concepţia humboldtiană despre ştiinţă – ca „etwas noch nicht ganz Gefundenes und nie ganz Aufzufindendes", un *telos* – altfel spus – care atrage gândirea fără a se lăsa vreodată capturat („ceva ce nu este încă găsit şi nici nu poate fi găsit în întregime"). Iar izvorul eforturilor cognitive continua şi el să fie definit romantic – ca „dor" de adevăr („Sehnsucht"), înrădăcinat în „adâncul" individului („Tiefe des Geistes").[10]

Orientarea filozofilor către ştiinţele pozitive şi, reciproc, a savanţilor din domeniile ştiinţelor pozitive către literatură şi artă, preocuparea istoricilor pentru teoria statului modern, şi în genere angajarea savanţilor în activitatea practică – politică, educativă, edilitară – sunt caracteristice pentru elita academică a Berlinului din acei ani. Dühring (1833–1921), filozof şi economist, integrează în concepţia lui despre „filozofia realităţii" mecanica şi matematica.[11] Du Bois-Reymond (1818–1896),

[10] v. Lenz, „Über die drei Perioden (...)". Despre spiritul dinamic-creator specific universitarului german vezi şi Helmholtz, *op.cit.*

[11] Între 1869 şi 1875 Dühring publică: *Kritische Geschichte der Philosophie* (Berlin 1869), *Kritische Geschichte der Nationalökonomie und des Sozialismus* (Berlin 1871), *Kritische Geschichte der allgemeinen Prinzipien der Mechanik* (Berlin 1873), *Kursus der National- und Sozialökonomie* (Berlin 1873), *Kursus der Philosophie* (Leipzig 1875). Pozitivismul filozofic pe care-l reprezintă Dühring, îşi are rădăcinile în filozofia lui Auguste Comte; el se întemeiază pe o înţelegere mecanic-materialistă a lumii şi respinge sarcastic atât gândirea romantică – „filozofarea ignorantă" („die unwissende Naturphilosophastrik")

fiziolog, matematician şi filozof, reprezentant al direcţiei fizicaliste în medicină, era renumit pentru cercetarea sub aspect electromagnetic a fenomenelor musculare şi neurofiziologice.[12] Du Bois-Reymond era şi un profesor şi orator strălucit, la ale cărui prelegeri despre ştiinţele moderne şi descoperirile lor cele mai recente se adunau sute de studenţi, prea mulţi pentru câţi puteau cuprinde aula Universităţii şi culoarele învecinate. Helmholtz (1821–1894) – coleg şi prieten al lui Du Bois-Reymond, fizician, medic, matematician şi filozof, şi el exponent faimos al fizicalismului în fiziologie, ajunge în lucrările sale de optică fiziologică la o teorie proprie a culorilor, în timp ce fiziologia auzului îl conduce la o teorie a armoniei.[13] Ce cursuri puteau audia în aceeaşi perioadă studenţii de la Bucureşti sau Iaşi? Cu toată obiectivitatea de care suntem capabili, trebuie să ne întrebăm ce profesori autohtoni ar fi putut să răspundă imensei curiozităţi intelectuale care-l ţinea pe Eminescu legat de băncile „şcolii" berlineze? Helmholtz, de pildă, a cărui statuie se ridică astăzi la intrarea Universităţii sale, este considerat drept unul dintre ultimele spirite universale în ştiinţa europeană – o apariţie de excepţie, comparabilă doar cu Alexander von Humboldt; savant nu numai briliant, ci şi de o onestitate şi urbanitate ireproşabile, el a rămas în memoria studenţilor şi ca un excelent profesor, de o eleganţă retorică greu egalabilă. Faima medicinii

---

a unui Fichte sau Schelling, cât şi dialectica hegeliană – „epidemia" tipică Berlinului. „Filosofia realităţii" („Wirklichkeitsphilosophie") elimină din câmpul său de reflexie „tot ceea ce nu se bazează pe datele furnizate de simţuri", plecând de la premiza unei identităţi perfecte între „sistematica lucrurilor" şi „sistemul noţiunilor", respectiv suprapunerea ordinii empirice cu cea noetică. De aici şi pretenţia de a adopta în ştiinţele spiritului modelul cognitiv şi metoda ştiinţelor exacte.

[12] *Untersuchungen über thierische Elektricität* (2 vol., 1848–1886); *Gesammelte Abhandlungen zur allgemeinen Muskel- und Nervenphysik* (2 vol., 1875–1877); *Reden* (2 vol., 1885–1887).

[13] Helmholtz încearcă să ajungă la o explicaţie mecanică a tuturor proceselor vitale pe baza principiului constanţei energiei – o descoperire epocală, care-i aparţine (1847). El descoperă importanţa fundului de ochi şi construieşte primul aparat pentru analiza acestuia. În *Handbuch der physiologischen Optik* dezvoltă „die Dreifarbenlehre" („teoria celor trei culori") şi proiectează o *Lehre der Tonempfindungen* în care cuprinde şi domeniul muzicii. O contribuţie filozofică importantă, de orientare kantiană, este *Die Tatsachen in der Wahrnehmung* (1879).

berlineze de altfel – pentru a rămâne în acest domeniu – ajunsese desigur şi în Principate, de vreme ce Şerban şi Mihai îl aduc pe fratele lor Iorgu la Berlin, pentru a consulta medicii de aici. Şerban însuşi, afectat de tuberculoză, se stabileşte tocmai în acest oraş, Mecca de atunci a bacteriologiei moderne, pe care avea să o ilustreze în curând marele Robert Koch. (În 1882, la opt ani după moartea lui Şerban în Berlin, Koch avea să descopere bacilul tuberculozei, şi câţiva ani mai târziu – tuberculina.)

Cum să repetăm formula-standard – „romantic târziu" – şi să-i reiterăm conotaţiile – inadaptare la ritmul istoriei, anacronism, decalaj în raport cu 'ora' culturii occidentale etc. – când opţiunile intelectuale ale lui Eminescu în perioada decisivă a formaţiei sale se îndreaptă tocmai spre ceea ce oferă mai modern şi actual ştiinţa germană? De altfel, el pune acum cu extremă naturaleţe ştiinţa alături de literatură, atunci când îşi defineşte „ocupaţiunea".[14] Printre profesorii selectaţi de Eminescu, amintesc, se află pionierii sau chiar fondatorii unor discipline noi: Lazarus întemeiase împreună cu Steinthal etnopsihologia, Lepsius era nu numai primul egiptolog german, ci unul dintre fondatorii egiptologiei ca atare. Nu este însă mai puţin semnificativ că tocmai în această perioadă, marcată şi de cataclismul financiar din 1873, atmosfera de la Universitate anunţă deja, pentru cei care au urechi să audă, turnanta dezastruoasă a discursului ideologic berlinez. Numit la Universitate în 1874, istoricul Heinrich von Treitschke îşi inaugurează în semestrul de vară – ultimul absolvit de Eminescu la Berlin – prelegerile în spirit naţionalist, ofensiv prohohenzollerniene. El atrage în curând la *Alma Mater* din Unter den Linden, cu emfaza lui şovinistă şi atacurile antisemite şi anglofobe, mase crescânde de studenţi. Nedumerirea – sau chiar indignarea (foarte civilizată) – a colegilor, fie ea exprimată de legendarul Theodor Mommsen, rămâne neputincioasă în faţa acestei agresivităţi, care magnetizează cu o forţă irezistibilă tineretul şi – în general – publicul intelectual din Capitală.[15]

Ţinând seama de modelele cu care-l obişnuise Universitatea Friedrich-Wilhelm şi parametrii intelectuali pe care el

[14] v. scrisoarea din 19 septembrie 1874 către Ioan Al. Samurcaş, în: *Opere XVI*, 53.
[15] v. Glatzer, *op. cit.*, 155 sq.

însuşi, fără îndoială, şi-i fixase, Eminescu nu putea reacţiona altfel decât a făcut-o la oferta ministrului *in spe* Maiorescu, din primăvara lui 1874. Surprins şi euforic, pe de o parte, pentru că nu sperase până atunci să găsească la întoarcerea în ţară altă companie intelectuală decât pe cea a „breslei filistinilor" din vreun liceu de provincie, Eminescu se declară, pe de altă parte, încă insuficient pregătit pentru postul de profesor, pe care Maiorescu e gata să i-l încredinţeze şi care, spune tot Eminescu, răspunde „înclinaţiilor sale naturale".[16] Atât explicaţiile sale, cât şi contrapropunerea pe care o face – seminare de lecturi filozofice şi comentarii pe text – sunt perfect raţionale. Ele dovedesc nu numai exigenţa sa intelectuală, ci şi o cunoaştere intimă a practicii universitare în domeniul filozofiei.[17] Nu pot să nu reamintesc aici că, în vederea apropiatelor seminare, Eminescu începe traducerea în română a *Criticii raţiunii pure*. Faptul este bine cunoscut – mai exact: mereu şi mereu colportat, cu o incredibilă opacitate faţă de sublimul acestei întreprinderi.

Dar din bilanţul anilor petrecuţi în Berlin nu poate lipsi chestiunea raportului dintre filozofie şi ştiinţă. Acum ajunge Eminescu la convingerea că filozofia nu-şi mai găseşte locul decât în şcoli şi biblioteci: istoricii şi profesorii trebuie s-o frecventeze în continuare – cu scrupulozitatea datorată unei moşteniri culturale extrem de valoroase. În ce priveşte metafizica, spune el, ea nu există decât prin metafizicieni, or, aceştia se nasc – ca toate geniile – numai în mod excepţional, din ev în ev. Un intelectual cu ţinută etică şi atent la imperativul timpului trebuie să se îndrepte spre ştiinţă, crede Eminescu. El însuşi va lucra în conformitate cu această convingere. Probele se găsesc în primul rând în manuscrisele sale – acompaniate uneori de autoironii, ca acea 'carte de vizită' din care răzbat deopotrivă amărăciune şi nostalgie: „Michaelis Eminescu, ewiger Doktorand in vielen unnützen Wissenschaften" („etern doctorand în multe ştiinţe fără folos"). Dar preocupările ştiinţifice ale poetului nu puteau rămâne ascunse contemporanilor. Maiorescu era

[16] „(...) meiner ganzen natürlichen Anlage zusagend" (v. scrisoarea către Maiorescu din 5 februarie 1874, în: *Opere XVI*, 46 sq.).

[17] v. schimbul de scrisori cu Maiorescu din lunile februarie-mai 1874, *ibidem*, 46–52.

informat, de pildă, asupra modului în care candidatul său la catedra de filozofie înţelegea să-şi abordeze obiectul – anume după o iniţiere prealabilă în anatomie şi fiziologie, în timp ce pentru prezentarea metafizicii schopenhaueriene, el îşi impunea un stagiu pregătitor în antropologie.[18] Mi se pare de asemenea oportun să reevaluăm în acest sens şi relaţiile lui Eminescu cu editura Brockhaus, stabilite încă din anii berlinezi. S-a dat, cred, până acum prea puţină atenţie colaborării lui la celebra Enciclopedie din Leipzig. Această secvenţă din activitatea sa ştiinţifică trebuie în primul rând integrată biografic – şi anume ca o urmare a sejurului în Berlin. În ce priveşte volumul de muncă investit de Eminescu şi calitatea 'prestaţiei' sale, posteritatea are încă datorii de onorat. Acest capitol al performanţelor eminesciene a fost readus, din fericire, recent, la lumină, dar valorificarea lui nu s-a încheiat.[19] Nu numai prin calitatea lor intrinsecă – prin informaţia riguroasă şi fluenţa lor – impresionează articolele redactate pentru *Brockhaus*: extrem de semnificativ mi se pare faptul că Eminescu se angajează cu extremă seriozitate într-un proiect comun junimist, cu caracter oficial, monitorizat de Carol însuşi.[20] Alături de Titu Maiorescu, A. D. Xenopol ş.a., el contribuie nemijlocit la pătrunderea României în conştiinţa culturală germană. Eminescu trebuie recunoscut aşadar drept coautor al progresului de-a dreptul istoric pe care-l înregistrează cunoştinţele despre România în spaţiul de limbă germană după 1871.

[18] v. *idem*.

[19] v. Horst Fassel, „Deutsche Texte von Mihai Eminescu. Neue Überlegungen zu Eminescus Beiträgen für das Conversationslexikon von Brockhaus", în: *Balkan-Archiv N.F.* (sub tipar).

[20] v. scrisoarea către Samurcaş din 1 decembrie 1874, în: *Opere XVI*, 62.

IV. CA SCHOPENHAUERIAN LA BERLIN. FILOZOFIA INCONŞTIENTULUI

„Orice făclie am aprinde şi oricât spaţiu ar ilumina ea, orizontul nostru rămâne înconjurat de o noapte adâncă."

SCHOPENHAUER

Visul academic spulberat, aspiraţiile poetice drastic reduse, personalitatea alterată: pe baza verdictelor deja citate la începutul acestor pagini, şi pe care istoria literară nu dă semne de a le pune serios la îndoială, nu se poate trage altă concluzie decât că cei doi ani – nici măcar încheiaţi – la Berlin au constituit un capitol nefast în biografia eminesciană. Şi totuşi Eminescu însuşi avea să-i scrie mai târziu, într-un moment de tandră sinceritate, Veronicăi Micle:

„În opt ani de când m-am întors în România, decepţiune a urmat la decepţiune, şi sunt atât de bătrân, atât de obosit, şi degeaba pun mâna pe condei să-ncerc a scrie ceva – simt că nu mai pot, mă simt că am secat moraliceşte şi că mi-ar trebui un lung, lung repaos ca să-mi vin în fire. Şi cu toate acestea, ca lucrătorii cei de rând din fabrici, un asemenea repaos nu-l pot avea nicăiri şi la nimeni. Crede-mă, mica şi unica mea Veronicuţă, sunt strivit. Nu mă mai regăsesc şi nu mă mai recunosc."[1]

Şi nu era prima dată când Eminescu deplora efectele mediului românesc: avusese „inima curată şi minte deşteaptă" „pân-a veni în această ţară afurisită", îi scrisese el înveninat tot Veronicăi, la numai doi ani de la 'repatriere'.[2] În lumina unor asemenea auto-

[1] Scrisoare din februarie 1882, în: *Dulcea mea Doamnă/Eminul meu iubit*, 217 sq.
[2] Cit. după I. Nica, *op.cit.*, 123.

bilanţuri, stagiul în străinătate apare drept un privilegiu, şi încheierea lui – drept fatală pentru evoluţia interioară a poetului.

Dar chiar înainte de a fi experimentat în ţară gradele răului şi treptele alienării, Eminescu se arată conştient în mesajele pe care le trimite de la Berlin celor apropiaţi, de însemnătatea prezenţei sale în capitala germană – căci nu „de flori de cuc" rămânea el acolo, cum îşi asigura părintele apăsat de cheltuieli şi griji.[3] De ce ar fi luptat Eminescu pentru a-şi prelungi sejurul? De ce ar fi suportat corvoada de la agenţia diplomatică, dacă Berlinul i-ar fi înşelat de la bun început toate aşteptările? În legătură cu motivele întârzierii în 'nesuferitul' oraş, se citează adesea un pasaj dintr-o scrisoare a recentului candidat la catedra universitară ieşeană către protectorul său, Titu Maiorescu:

> „Kant mi-a ajuns relativ târziu în mâini, Schopenhauer – de asemeni. E adevărat că îi am în mine, dar renaşterea intuitivă a ideilor lor în sinea mea, cu aroma specifică a firii mele, nu s-a încheiat încă. La Viena m-am aflat sub influenţa nefericită a filozofiei de tip herbartian, care chiar prin natura ei dispensează de studiul lui Kant. În acea prelucrare a noţiunilor, intelectul meu a fost şi el prelucrat ca o noţiune herbartiană, până la destrămare. Când însă după luni şi luni de sfâşieri şi răsuciri, Zimmermann a ajuns la concluzia că ar exista un suflet, dar că el ar fi un atom, am dat naibii, deznădăjduit, caietul de note şi nu m-am mai dus la cursuri. E drept că dacă n-aş fi provenit din Orientul turcesc, sus-numitul domn nu mi-ar fi apărut ca Înţelepciunea în persoană. Am fost temporar victima imaginii mele exagerate despre un profesor universitar."[4]

[3] Vezi scrisoarea din decembrie 1873/ianuarie 1874 către Gheorghe Eminovici, în: *Opere XVI,* 299.

[4] „Kant ist mir verhältnismässig spät in die Hände gekommen, Schopenhauer ebenfalls. Ich habe sie zwar inne, aber die intuitive Wiedergeburt ihrer Gedanken in meinem Innern mit dem specifischen Erdgeruche meines eigenen Gemüthes ist noch nicht vollendet. In Wien stand ich unter dem unseligen Einflusse des Herbart'schen Philosophierens, welches durch seine Natur vom Studium Kant's dispensirt. In dieser Bearbeitung der Begriffe wurde mein Intellect selbst wie ein Herbart'scher Begriff bis zur Fadenscheinigkeit bearbeitet. Als aber nach monatelangem Zerren und Winden Zimmermann zum Schlusse kam, daß es zwar eine Seele gäbe, aber daß selbige ein Atom wäre,

Mărturisirile lui Eminescu privind stadiul inițierii în Kant și Schopenhauer au fost adesea interpretate ca expresia unei modestii exagerate sau – mai 'omenește' – drept o stratagemă, prin care „veșnicul doctorand" tergiversa întoarcerea în țară. Indiferent de conținutul lor, asemenea interpretări mi se par a decurge toate dintr-o unică reacție: incredulitatea. Și, într-adevăr, trebuie să recunoaștem că certificatul de debutant pe care și-l emite aici Eminescu, este greu de acceptat. Ca atare el pare a adânci enigma programului său de studiu. Dar nu se risipește cel puțin în parte nedumerirea, dacă luăm aminte la modelul de cunoaștere schițat în aceleași puține rânduri?

Studiul filozofiei se subsumează la Eminescu aspirației către adevăr, iar adevărul constituie în concepția lui nu numai sensul existenței individuale, ci chiar *telos*-ul invizibil al ființei. Așa cum vârful piramidei, spune Eminescu într-un loc, este prefigurat în prima piatră din fundamentul ei, tot așa istoria poartă în ea de la origini, în mod latent, sensul și scopul final al umanității. Eminescu descrie propriul său mod de *inițiere* filozofică ca pe un proces în trei faze – de la posesiunea anticipată a conținuturilor, prin cunoașterea actuală, până la aproprierea desăvârșită – dintre care doar una, faza mediană, mobilizează conștiința intențională, clară și distinctă. Această diacronie poate fi transpusă și într-o figură spațială – și atunci cele două faze de 'cunoaștere' fără conștiință propriu-zisă a adevărului își găsesc locul sub nivelul reflecției vigile, în subconștient. De ce nu le-ar numi Eminescu – zâmbind – 'ignoranță'?

Lui Titu Maiorescu, care solicita (totuși!) bursierului Eminescu un plan precis de lucru, cu un cadru calendaristic optimalizat, perspectiva de a aștepta asimilarea transplantului intelectual până la „renașterea" lui în „huma" poetului, trebuia să-i provoace insomnii. Probabil că nici pedagogia cam nebuloasă pe care o constata la tânărul său protejat, nu era chiar pe gustul său, deși ea trimitea în fond la idealul humboldtian al științei. În concepția întemeietorului ei, Universitatea din Berlin

warf ich entrüstet mein Collegienheft zum T/eufel/ und kam nicht mehr in die Vorlesungen. Freilich, wäre ich nicht aus der Kümmeltürkei gewesen, so wäre mir genannter Herr wahrscheinlich nicht als Inbegriff aller möglichen Weisheit erschienen. Ich ward das zeitweilige Opfer meiner übertriebenen Vorstellung von einem Universitätsprofessor." *Opere XVI*, 46 (trad. I.G.).

trebuia să instruiască şi totodată să „formeze" tineretul.[5] Oricum, numele lui Kant şi mai ales cel al lui Schopenhauer constituiau o promisiune – şi chiar un gaj al reuşitei. Căci, ca şi Wagner, Eminescu ar fi putut să-l numească pe Schopenhauer „(sein) Hausphilosoph" – „filozoful său particular". Chiar dacă chestiunea lecturilor sale filozofice – cronologia şi amploarea lor – rămâne greu de elucidat pentru istoricul literar, nuvela *Sărmanul Dionis*, citită la Junimea în toamna lui 1872 şi definitivată în lunile următoare, la Berlin, dovedeşte – cum voi încerca să demonstrez în capitolul următor – cât de limpede „avea în sine" Eminescu, la acea dată deja, schopenhauerismul. Lucrul e departe de a fi banal. Să nu uităm că de abia după 1851 (când apar *Parerga und Paralipomena*) bătrânul filozof stabilit la Frankfurt putea înregistra primele semne de succes. O „comedie" denumea el favoarea crescândă a publicului, dar cine ştie cât se mai putea amuza, după ce opera sa majoră, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Lumea ca voinţă şi reprezentare*) fusese ignorată timp de trei decenii şi primul ei tiraj – invandabil – distrus de editor! Până la a deveni însă Vocea secolului în declin, Schopenhauer a trebuit să se mulţumească încă multă vreme cu audienţa restrânsă oferită de mediile germanofone şi să suporte apoi *malentendu*-urile născute din opţiunile traducătorilor, seduşi mai mult de talentul *scriitorului* decât de originalitatea *filozofului*. Adepţii români, care-l citeau pe Schopenhauer în original, având aşadar (teoretic măcar) acces la opera sa integrală, se puteau considera o elită şi – de ce nu? – o avangardă a intelectualităţii europene.[6]

Eminescu a sosit la Berlin ca schopenhauerian convins şi – lucru la fel de puţin banal, cum vom vedea – el a rămas în noul său mediu un schopenhauerian. De cărţile filozofului

[5] Misiunea noii universităţi consta după Humboldt în a contribui prin dezvoltarea ştiinţei la „cultura morală a naţiunii". Nu e vorba aici de o subordonare a universităţii faţă de nişte interese străine ei, ci de o armonie imanentă, naturală între principiile fundamentale ale ştiinţei şi cele ale existenţei sociale. Ca şi statul, universitatea nu vede în acumularea de cunoştinţe un scop în sine: misiunea sa priveşte „caracterul" („Charakter") şi „faptele" („Handeln") naţiunii (v. Humboldt, *op.cit.*).

[6] Literatura privind recepţia lui Schopenhauer este imensă, pentru că ea ţine seama nu numai de difuzarea *gândirii* acestuia în mediul filozofic, ci şi de

preferat nu se despărţea nici în escapadele duminicale, când lua bine dispus *Eisenbahn*-ul şi „de gât cu blonda Milly" evada către Potsdam, afară din „oraşul-furnicar", cu aglomeraţia lui şi „tarra-bumbum"-ul uniformaţilor, care, cu sau fără prilej special, luau în stăpânire străzile. Dar ideea curentă despre „timpul liber" şi tipul corespunzător de lectură nu ajută în cazul de faţă – dimpotrivă. Călinescu menţionează la un moment dat, *en passant,* un proiect (de teză?), prin care tânărul doctorand urma să interpreteze într-o manieră personală şi să ducă mai departe filozofia schopenhaueriană.[7] În mod straniu, istoricii literari nu au dat curs acestei indicaţii extrem de preţioase. Sursa ei trebuie să fie aceeaşi scrisoare din februarie 1874, deja citată, către Titu Maiorescu. În perspectiva carierei sale academice, Eminescu formulează ambiţii teoretice în contrast flagrant cu deficitul de cunoştinţe 'mărturisit' în spaţiul aceleiaşi pagini. El prezintă – extrem de succint, e adevărat, eliptic chiar – un program personal şi coerent de lucru. Pe baza metafizicii schopenhaueriene, de a cărei valabilitate nu se îndoieşte, Eminescu îşi propune să aprofundeze acele părţi din sistem – filozofia dreptului, a statului, a istoriei – pe care Schopenhauer însuşi le-a schiţat doar, fără a le putea realiza.[8] Asemenea declaraţii ne îndreptăţesc să redeschidem chestiunea preocupărilor concrete şi a aşteptărilor cu care venea Eminescu la Berlin pentru continuarea studiilor. Şi de ce tocmai la Berlin?

Eminescu ştia cu siguranţă că Schopenhauer însuşi alesese în 1811 pentru studiul filozofiei nu unul dintre centrele cu tradiţie ale Germaniei – Heidelberg, Tübingen, Jena etc. – ci tocmai Universitatea de pe malul Spreei, de abia întemeiată cu un an înainte de Wilhelm von Humboldt. Ştia desigur şi că Scho-

---

curentul literar (şi nu numai) care revendică în mod mai mult sau mai puţin legitim paternitatea schopenhaueriană, şi în cele din urmă de *moda* inspirată de pesimismul schopenhauerian, redus la câteva axiome *forte*. În locul unei bibliografii imposibile, indic aici câteva lucrări care schiţează problemele recepţiei lui Schopenhauer şi fazele ei principale: Wolfgang Weimer, *Schopenhauer*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1982; *Schopenhauer*, ed. de Jörg Salaquarda, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1985; Volker Spierling, *Arthur Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis*, Zürich (Haffmans) 1994.

7 v. *Viaţa lui M.E.*, 193.

8 v. *Opere XVI*, 47.

penhauer trăise (cu intermitenţe) peste zece ani la Berlin, dar părăsise profund nemulţumit metropola prusacă (oraş nefericit, aruncat în „deşert", spunea el) – şi nu numai pentru că Hegel era acolo mult prea bine 'cotat'.[9] Eminescu înţelegea, pe de altă parte, importanţa Berlinului pentru difuzarea operei schopenhaueriene. El cunoştea – din presa germană dar şi direct – lucrările unui Julius Frauenstädt[10] de pildă, scriitor şi filozof din Berlin, mare admirator – unul dintre primii –, corespondent, colaborator încă din 1846, promotor şi apoi legatar testamentar al lui Schopenhauer. Frauenstädt – „evanghelistul", cum îl numea afectuos Maestrul – era între timp autorul unui *Schopenhauer–Lexikon* (în două volume, apărut recent, în 1871) şi totodată excelent editor: tocmai în anii berlinezi ai lui Eminescu, 1873–1874, el apărea în librării cu prima ediţie de opere complete, în şase volume, ale filozofului. (Această ediţie avea să intre în curând ca un giuvaer în biblioteca lui Eminescu – un dar al lui Petre Carp.) Adresa din Berlin a lui Frauenstädt se găseşte printre notiţele lui Eminescu.

Şi totuşi, oricât de sensibil la succesele posterităţii schopenhaueriene, Eminescu nu era naiv. El trebuie să fi bănuit că în Berlinul filozofic al vremii tonul îl dădeau alte voci decât cea scumpă lui. Dacă presimţiri negre nu l-ar fi iritat şi neliniştit mai de mult, ar fi greu de înţeles violenţa cu care reacţionează, de abia sosit în capitala germană, la un articol pe care neşansa i-l aduce sub ochi tocmai în acest moment. Într-o scrisoare de o rară vehemenţă el se adresează revistei „Die Grenzboten", protestând contra unui text despre Johann Jacoby, citit în paginile ei.[11] Deşi îl consideră pe Jacoby „un suflet prea nobil" pentru Germania, Eminescu renunţă – pretinde cel puţin, cu remarcabilă fineţe retorică – la protestul contra portretului pe

[9] Dintre numeroasele biografii existente o indic aici pe cea relativ recentă a lui Rüdiger Safranski, care constituie şi o introducere (diacronică) în opera filozofului: *Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie. Eine Biographie*, München/Viena (Carl Hanser) 1987.

[10] 1813–1879.

[11] v. „Ciorna unui răspuns al lui E. privitor la dr. Johann Jacoby", în: Helmuth Frisch, *Sursele germane ale creaţiei eminesciene*, 2. vol., Bucureşti (Saeculum I. O.) 1999, vol. II., 179–191. Articolul despre Jacoby a apărut în numărul din noiembrie 1872 al revistei „Die Grenzboten". Dr. Johann

care autorul articolului în cauză – un mercenar anonim, trebuie să înţelegem – i-l face; ceea ce îl indignează, sunt pretenţiile acestui 'profan' (Hans Blum[12], de fapt) de a evalua meritele filozofice ale lui Jacoby şi de a stabili ierarhii. E vorba, mai exact, de o singură frază a lui Blum – şi mai exact: de o frântură de frază, în care apare numele lui Schopenhauer, şi anume într-o enumerare care lui Eminescu i se pare un sacrilegiu: „Nici chiar partizanilor lui celor mai înfocaţi", sună remarca sarcastică a lui Blum referitor la Jacoby, „nu le-a venit vreodată în minte să-l pună în rând cu Kant, Fichte, Hegel şi Schelling *sau doar cu v. Hartmann şi Schopenhauer.*" (s.m.)[13] Chiar dacă trecem deocamdată cu vederea ieşirile germanofobe de-o incredibilă violenţă pe care le conţine acest text („[...] germanul e prin fire un admirator al unei mediocrităţi cât mai sârguincioase şi cât mai mărginite, dar un prigonitor a tot ceea ce e cu adevărat ieşit din comun şi mare"), şi le punem pe seama hipersensibilităţii poetului rănit în ce avea el mai scump, nu putem să nu reţinem strategia defensivă pe care această 'ulceraţie' o declanşează. Schopenhauer este instituit ca temă *tabu* pentru *germani*, care, prin constituţia lor mentală – „capete pătrate" şi „cretini" – ar fi inapţi pentru filozofie, artă şi literatură! Cum intelectul acestei naţii este o simplă emanaţie a stomacului – ştie tânărul student român – cum ar putea poseda germanii organul potrivit pentru a-l înţelege pe Schopenhauer? Şi nici vreun drept special nu au de a-l aborda, pentru că – postulează Eminescu – Schopenhauer nici măcar nu era german![14] Un ins mai potolit ar fi vorbit, poate, de două (sau mai multe) Germanii, identificându-şi adversarii după alte criterii decât cel strict naţional. Eminescu,

---

Jacoby (1805–1877), medic şi politician evreu, era reputat în epocă mai ales prin convingerile sale democratice. Membru în Adunarea Deputaţilor, editor al ziarului „Die Zukunft" („Viitorul"), Jacoby şi-a făcut mulţi duşmani prin luările sale de poziţie antimonarhice, antiunioniste şi mai ales prin protestul contra anexiunii Alsaciei şi Lorenei. În 1872 el a intrat în Partidul Social-Democrat.

12 Politician şi scriitor cunoscut în epocă, deputat naţional-liberal, adversar vehement al social-democraţiei prusace, redactor la „Die Grenzboten" între 1871–1879.

13 „Ciorna unui răspuns (...)", *op. cit.*, 184.

14 v. *ibidem*, 180. De fapt, verdictul aparent aberant al lui Eminescu nu este lipsit de orice temei: sentimentele antiprusace erau în familia Schopenhauer

dimpotrivă, se grăbeşte să-şi declare incompatibilitatea cu spiritul german. Dar această 'despărţire' de germani, cu care Eminescu îşi inaugurează – şi otrăveşte – sejurul printre ei, se dovedeşte imposibilă. Schimbul cu noul său mediu intelectual are totuşi loc, chiar dacă, în momente de exasperare, Eminescu îi neagă radical premizele. Întrebarea pe care mi-o pun, este dacă nu ar fi potrivit să căutăm pe plan intelectual – într-un conflict teoretic aşadar şi nu neapărat în idiosincraziile sau nevroza poetului – explicaţia acelei profunde *schimbări* pe care i-o atestă criticii la sfârşitul perioadei petrecute în metropola imperială. În acest sens, lecturile sale de specialitate, excerptele, însemnările de la cursuri, accesibile acum în totalitatea lor, reclamă o reevaluare extrem de atentă.

În mediul berlinez, dominat în acel moment de hegelianism, după eşecul lui Schelling la catedra de filozofie, Eminescu trăieşte nemijlocit acea „Entzauberung der Welt" – „urâţirea lumii", de care Hegel vorbise în *Estetica* sa. Cine poate şti cu certitudine dacă respingerea „domnului consilier secret" Hegel (în aceeaşi scrisoare către „Die Grenzboten") nu constituia mai mult decât o reacţie spontană, de solidarizare postumă cu tânărul Schopenhauer, care în 1820, proaspăt habilitat la Universitatea din Berlin, îi aruncase cu insolenţă mănuşa colegului deja

---

atât de puternice, încât o determinaseră să părăsească urgent Danzigul, în care trăia în bunăstare şi respectată de mai multe generaţii, numai pentru a nu trebui să suporte ocupaţia Prusiei. În 1773 tatăl lui Schopenhauer refuzase chiar invitaţia expresă a regelui Frederic cel Mare de a se stabili la Berlin, cu drepturi şi privilegii garantate personal de rege. Republicani şi cosmopoliţi, părinţii lui Schopenhauer preferaseră să-şi păstreze chiar şi în noua lor 'patrie' – Hamburgul – statutul de „străini". În ce-l priveşte pe Arthur, anglofilia nedisimulată a familiei sale produsese în el un fel de ofensă originară – o „Ur-Kränkung": niciodată nu-i va ierta el mamei sale, Johanna, slăbiciunea de a fi întrerupt călătoria din 1788 spre Londra, şi de a se fi întors la Danzig, cedând precauţiilor soţului, pentru a-şi aduce acolo pe lume fiul şi nu în Anglia, „ţara libertăţii". (v. *Die Schopenhauer-Welt. Ausstellung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin und der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main zu Arthur Schopenhauers 200. Geburtstag. Berlin 22. Februar 1988 – 9. April 1988, Frankfurt am Main 6. Mai 1988 – 1. Juni 1988,* Frankfurt a/M. [Waldemar Kramer] 1988, 38 sq.). În ce priveşte germanofobia, bizar e şi faptul că Schopenhauer însuşi se exprima în termeni similari celor eminescieni atunci când făcea bilanţul experienţei sale în cercurile filozofice oficiale (v. *ibidem*, 105).

faimos – convins (amară iluzie!) că studenţii nu vor întârzia să aflueze la cursurile sale, lăsându-l singur pe bătrânul Hegel cu teoriile lui greu digerabile despre logică, dialectică, drept, teologie, filozofia statului etc.?[15] E adevărat că providenţa i-a oferit o compensaţie masivă făcând din Hegel victima epidemiei de holeră de care el, Schopenhauer, scăpase în 1831, fugind la timp din Berlin. Independent însă de această rivalitate şi de anecdotica ei, Eminescu trebuie să fi cunoscut – cel puţin în linii mari – ideile despre artă propagate de Hegel de la catedra Universităţii din Berlin.[16] Chiar după moartea filozofului şi înainte de publicarea lor – în 1835 – prelegerile hegeliene de estetică 'lucrau' în lumea filozofică, determinând o distanţare sceptic-arogantă faţă de artă. Hegel postulase superioritatea reflexiei teoretice asupra artei: arta, pretindea el, fără să-şi menajeze prietenul din tinereţe, Hölderlin, nu mai oferea omului modern – nici prin conţinut şi nici prin formă – posibilitatea „supremă" şi „absolută" de a-şi formula preocupările esenţiale. Teza hegeliană conform căreia „zeii nu se mai arătau în arta modernă", se imprimase în conştiinţe ca o teoremă de nezdruncinat – la fel ca şi ideea ce decurgea logic din ea, anume că arta nu mai merita cultul cvasimistic de care se bucurase anterior.[17] Pusă în corelaţie cu succesele spectaculoase ale cunoaşterii raţional-pozitive, această estetică revizuită, ce-şi dezbrăcase obiectul de aura care-i revenea de secole, provoca desigur îndoieli şi depresii chiar şi gânditorilor celor mai ferm ataşaţi de cultul clasic al frumosului. Chiar dacă renumele lui Hegel de apologet al statului prusac l-ar fi lăsat indiferent, ca poet, Eminescu nu putea ierta apostazia hegeliană, nu putea călca deci fără un anume *malaise* pragul Universităţii care-i servise drept tribună.

Ipoteza mea este că aşa-numita *criză* a lui Eminescu la Berlin – dacă nu refuzăm acest termen tare înainte de a-i fi dovedit inadecvarea – are la rădăcina ei (şi) un 'rău' de natură

---

15 v. *ibidem*, 91.

16 Notele sale de la cursuri nu îngăduie o concluzie în această privinţă (v. *Opere XV*, 465–473).

17 v. Karl Heinz Bohrer, „Das 'Erhabene' als ungelöstes Problem der Moderne", în: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1994, 99 sq.

intelectuală – analizabil ca atare, dacă nu chiar elucidabil. E vorba de un criticism de tip scientist care s-a impus în gândirea sa, atacându-i unele dintre presupoziţiile cele mai preţioase. Cum am mai spus, în anii studiilor la Universitatea Friedrich-Wilhelm, tânărului român trebuia să-i fi apărut drept evident că „omul ştiinţific" îl detronase în ierarhia culturii occidentale celei mai noi pe artist. În ce priveşte filozofia, Eminescu însuşi avea să postuleze în curând că singurii îndreptăţiţi să se ocupe de ea erau specialiştii – istoriografi şi profesori – legitimaţi prin atestatele academice de rigoare, inclusiv un *propaedeuticum* în ştiinţele pozitive (*Naturwissenschaften*). Şi metafizica? Aceasta rămânea pentru Eminescu, cum am spus deja, o excepţie: ea nu se putea institui ca disciplină ştiinţifică. Dar de o asemenea specialitate nici nu era nevoie, după convingerea lui, ci doar de metafizicieni – deci de genii.[18] Or, geniile – un Schopenhauer sau Kant – se ivesc în univers, spunea Eminescu, mai rar decât galaxiile! Cum îşi evalua el însuşi în aceste condiţii şansele de a-i asimila pe marii predecesori? Încetase oare cândva Eminescu să aştepte „renaşterea" metafizicii în propriul lui suflet, cu „aroma specifică a firii sale" – cum se exprimase în scrisoarea către Maiorescu? După părerea mea, anii de studii la Berlin l-au „schimbat" într-adevăr pe Eminescu, dar el nu a ieşit din această experienţă nici înfrânt şi nici desfigurat. După cum rezultă din explicaţiile pe care le dă lui Maiorescu, şi de a căror sinceritate nu mă îndoiesc, Eminescu şi-a reconceput obiectivele filozofice în funcţie de cunoştinţele şi evidenţele dobândite în cursul acestei perioade de lucru intens. În paginile ce urmează, voi încerca să demonstrez tocmai continuitatea gândirii eminesciene – şi anume oprindu-mă asupra unei teme fundamentale a acesteia: inconştientul.

Fără Schopenhauer – se ştie între timp – nu ar fi existat nici Nietzsche, nici Freud, iar secolul XX ar fi avut şi el alt profil, lipsit de amprenta lui Heidegger, fără Proust, fără Thomas Mann. Dar nu în cele câteva dogme sumbre (de n-ar fi banale) care, desprinse din context, i-au adus filozofului adepţi *en masse*, rezidă contribuţia sa epocală (lumea – doar o „repre-

[18] v. M. Eminescu, *Fragmentarium*, ed. de Magdalena Vatamaniuc, Bucureşti (Editura Ştiinţifică şi Pedagogică) 1981, 61–64.

zentare", *ergo* simplă iluzie; lucrul în sine – voinţa, *ergo* Răul însuşi; esenţa umanităţii – egoismul etc., etc.). Definind lumea „ca voinţă *şi* reprezentare", Schopenhauer a postulat de fapt ambivalenţa ireductibilă a adevărului 'ultim'. *Ego cogitans* nu-şi mai face iluzia de a se autocunoaşte altfel decât ca „voinţă", deci ca spirit turnat într-un corp şi inseparabil de acesta. Ca atare nici „reprezentarea" sa despre lume, condiţionată de poziţia în contingent, nu mai poate pretinde o valabilitate absolută. Totodată însă, tocmai prin experienţa sa interioară, niciodată pur intelectuală, subiectul posedă o cunoaştere *intimă* a naturii din care face el însuşi parte, *participă* nemijlocit la fiinţa lumii. Schopenhauer concepe corpul ca „voinţa" însăşi devenită vizibilă. Gândirea sa se lasă condusă de „firul" existenţei corporale, rotindu-se în semiobscuritatea întreţinută de alternanţa raţiunii cu pasiunea, altfel spus: a conştiinţei cu inconştientul.[19] Tocmai în această „sălbăticie" recunosc filozofii de azi – după un secol de cecitate – calitatea majoră a „sistemului" schopenhauerian.

Cu numai şapte ani mai tânăr decât Freud, mai aproape aşadar, cel puţin biologic vorbind, de generaţia acestuia decât de cea a lui Titu Maiorescu (cu zece ani mai în vârstă), Eminescu era familiarizat cu filozofia germană a inconştientului. El cunoştea opera lui Eduard von Hartmann – autoritate a domeniului –, care îi era, s-ar putea spune, chiar o călăuză în lecturile sale filozofice, în primul rând kantiene. Însemnările în limba germană dovedesc atenţia cu care Eminescu urmărea dezbaterile pe tema inconştientului. Excerptele sale dintr-un comentar la *Philosophie des Unbewußten*, apărut în „Preußische Jahrbücher" din ianuarie 1873, îl arată extrem de sensibil la obiecţiile pe care celebrul *opus* hartmannian le suscita la apariţia celei de-a patra ediţii.[20] Eminescu reţine din amplul studiu semnat de

[19] v. Spierling, *op.cit.*, 46 sqq., 223–239; pentru mutaţia petrecută în recepţia lui Schopenhauer v. Salaquarda, "Einleitung", în: Salaquarda (ed.), *Schopenhauer*, 1–32; în ce priveşte actualitatea gândirii schopenhaueriene v. de exemplu *Schopenhauer im Denken der Gegenwart. 23 Beiträge zu seiner Aktualität*, ed. de Volker Spierling, München/Zürich (Piper) 1987; *Schopenhauer in der Postmoderne*, ed. de Wolfgang Schirmacher, Viena (Passagen) 1989; *Ethik und Vernunft. Schopenhauer in unserer Zeit*, ed. de Wolfgang Schirmacher, Viena (Passagen) 1995; *Schopenhauer*, ed. de Christopher Janaway, Cambridge (University Press) 1999.

[20] v. Frisch, *op.cit.*, 200–253.

Rudolf Haym[21] în primul rând pasajele care se referă la actualitatea filozofiei inconştientului într-o epocă dornică să se vindece de sterilitatea raţionalismului excesiv, şi la premizele acestei filozofii: încă din a doua jumătate a secolului anterior, aminteşte Haym, gândirea europeană accepta că viaţa spiritului nu se desfăşoară exclusiv în perimetrul strict delimitat al reflexiei raţionale. Haym are şi el nostalgia acestui „timp al genialităţilor", care repunea în drepturi talentul, afectul, credinţa – epocă a filozofilor-poeţi, mai puţin rigizi decât Kant, care formulau misterul existenţei şi-i aşteptau revelaţia în jocul naiv al spiritului şi simţurilor încă paşnic aliate. Spre satisfacţia lui Eminescu, Haym face şi un scurt istoric al chestiunii, începând cu maestrul în filozofie al romanticilor, Friedrich Heinrich Jacobi, şi trecând apoi prin Goethe şi Herder pentru a ajunge la Hartmann, căruia îi recunoaşte meritul de a „contrabalansa" prin filozofia inconştientului greutatea excesivă care-i revine de regulă raţiunii în secolul pozitivist. Dar elogiul comentatorului încetează o dată cu aceste consideraţii preliminare. În timp ce premergătorii, spune Haym, intuiau la rădăcina gândirii „ceva" care nu gândeşte – un mecanism obscur, fără a fi cu totul privat de sens (Jacobi), o forţă de nepătruns, Natura ca principiu omnipotent şi infailibil (Herder) etc. – Hartmann vrea să *dovedească* existenţa acestui „ceva" misterios, să-l determine pozitiv, pentru a-l transforma apoi într-un principiu universal de explicare a acţiunilor şi producţiilor umane. Or, o „filozofie a inconştientului" constituie pentru Haym un proiect *a priori* absurd. Singurul discurs legitim despre inconştient are ca temă limitele reflecţiei clare şi distincte – fără a rămâne totuşi în pură negativitate. Această meditaţie influenţează însăşi ideea de *limită*, respectiv modul de a înţelege raportul dintre *cogito* şi natura ireductibilă la concept. Opoziţia tradiţională spirit *vs.* materie îşi pierde astfel rigiditatea, graniţa spaţiului noetic devine permeabilă pentru impulsurile provenite din viaţa corporală.[22]

Nu se poate ocoli însă ipoteza că, şi în ce priveşte problematica inconştientului, Eminescu sosea la Berlin format deja

[21] 1821–1901, filozof şi istoric literar.
[22] v. şi infra, cap. VII.

de lecturile sale schopenhaueriene, pe care nu încetează să le extindă şi verifice. Cu informaţia la zi în ce priveşte difuzarea operei filozofului, Eminescu a avut în mână *Lexiconul Schopenhauer* al lui Julius Frauenstädt imediat după apariţia lui („cald" încă, cum se spune), iar însemnările pe care şi le face la lectură, privesc tocmai articolul despre vis.[23] Opţiunea sa nu ne miră şi totuşi trebuie remarcat că, în perspectivă istorică, ea iese din comun şi atinge tocmai nervul şi astăzi viu al gândirii schopenhaueriene. Ce putea fi nou pentru Eminescu în această prezentare în şapte pagini a chestiunii?

Cum era şi firesc, Frauenstädt trimite pentru concepţia schopenhaueriană a visului nu numai la *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) – opera principală şi totodată de tinereţe a filozofului (încheiată la treizeci de ani, reeditată cu comentarii şi ample adăugiri douăzeci şi cinci de ani mai târziu) – ci şi, mai exact: cu precădere la *Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt*, un studiu inclus în *Parerga şi Paralipomena,* cele două volume de „mici scrieri filozofice", apărute în 1851 – la Berlin, *nota bene*. În mod cu totul inexplicabil, acest text indispensabil pentru cunoaşterea concepţiei schopenhaueriene a visului, nu pare să fi fost luat până acum în consideraţie de nici unul dintre eminescologi.[24] Or, dacă aşa cum susţin şi repetă exegeţii de la Călinescu încoace, tocmai opera târzie a lui Schopenhauer, *Kleine philosophische Schriften,* a constituit lec-

[23] v. *Opere XV,* 433. Preiau aici, fără a o putea verifica, afirmaţia lui Frisch că Eminescu a consultat de abia la Berlin *Lexiconul* (v. Frisch, *op cit.*, vol.I, 257), deşi, din punct de vedere cronologic, lectura ar fi putut avea loc şi mai devreme. În ce priveşte interesul lui Eminescu pentru tema visului, respectiv a inconştientului la Schopenhauer, insist asupra faptului că el corespunde valorificării actuale a gândirii filozofului (v. de exemplu în acest sens contribuţiile lui Arnold Gehlen, Rajender Kumar Gupta, Walter Kaufmann, în: Salaquarda [ed.], *op.cit.*). Trebuie totodată remarcat că posteritatea nu a reevaluat atât expunerile lui Schopenhauer despre vis, cât cele despre corporalitate în general şi sexualitate în special, sau despre nebunie.

[24] În locul unei evaluări critice a contribuţiilor privind influenţa lui Schopenhauer asupra lui Eminescu mi se pare oportun să reamintesc deficienţele recepţiei lui Schopenhauer însuşi, inclusiv în mediul german. Şi nu numai talentul şi popularitatea excesivă explică relaţia ingrată a filozofului cu breasla de la care îşi aştepta totuşi consacrarea: neînţelegerile suscitate de opera sa antumă s-au risipit de abia după apariţia integrală a postumelor – prelegeri universitare, corepondenţă, convorbiri. Editarea acestora s-a

tura predilectă a tânărului Eminescu, cum să ne închipuim că *Versuch über das Geistersehn* – textul de o sută de pagini din *Parerga*, şi la care filozoful a lucrat până în ajunul apariţiei, completându-l cu informaţiile cele mai noi – i-ar fi rămas necunoscut? Dar dacă îl cunoştea deja, de ce mai făcea apel Eminescu la prezentarea lui Frauenstädt? Eu cred că tocmai modul în care eminentul specialist berlinez îşi îndeplinea rolul de *mijlocitor* al gândirii schopenhaueriene, era semnificativ pentru Eminescu. *Lexiconul* nu constituia doar un excelent instrument de lucru pentru tânărul candidat la o catedră românească de filozofie, ci şi un barometru al atmosferei intelectuale în care evolua recepţia lui Schopenhauer. Ce îi putea revela articolul în chestiune? Dar cum să dăm curs întrebării, înainte de a şti în ce măsură era familiarizat Eminescu cu onirologia schopenhaueriană? O studiase cu adevărat sau o „purta" de mult în sine, dinainte chiar de a fi frunzărit *Aforismele*? Citise Eminescu *Versuch über das Geistersehn*? Dacă filologul este îndreptăţit să adopte, la nevoie, metodele detectivului, atunci o *urmă* a presupusei lecturi poate fi imediat revelată în notele lui Eminescu: numele lui Shakespeare! „Fiecare din noi – un Shakespeare", adaugă el, în paranteză, la tezele despre vis, excerptate din *Lexiconul* lui Frauenstädt. Este vorba despre vivacitatea extraordinară a 'teatrului' oniric şi ca atare de geniul dramatic al fiecăruia din noi. Comparaţia cu Shakespeare se găseşte în textul lui Schopenhauer – nu şi în *Lexiconul* din care tocmai îşi lua note Eminescu...[25]

Dar câtă greutate se poate da unui asemenea indiciu? Trebuie să spunem că cea mai mare parte a expunerii lui Frauenstädt – şase din cele nouă puncte ale ei – este consacrată

încheiat în 1978. Dacă literatura critică anterioară acestei date este în ansamblul ei depăşită, mi se pare zadarnic să trec în revistă aici încercările româneşti – fatal nereuşite – de a defini schopenhauerismul lui Eminescu. Eminescologia se află şi în această privinţă la începuturile ei.

[25] La data redactării acestui capitol nu avusesem încă acces la lucrarea lui C. Barbu, *Eminescu. Poezie şi nihilism*, Constanţa (Pontica) 1991. Nu evaluez aici această contribuţie, menţionez doar că Barbu a identificat în notele lui Eminescu câteva excerpte din *Versuch*, fără a le data însă („Addenda", 227–232). Descoperirea sa îmi întăreşte presupunerile, ilustrând totodată cât se poate de elocvent modalitatea de lectură filozofică tipic eminesciană – selectivă, dirijată de propriile constante ideatice, critică.

relației dintre vis și starea de veghe.[26] Esențială este ideea – cu o bogată tradiție filozofică și literară – că actul empiric al trezirii furnizează unicul criteriu practicabil de distingere a visului de realitate. Altfel, din punct de vedere subiectiv, trăirea onirică se caracterizează printr-o autenticitate deplină (nu știm că am visat, decât când și dacă ne trezim). Lui Eminescu tezele de mai sus trebuie să-i fi părut mai curând banale: nu repetau ele o idee fundamentală din povestirea sa *Sărmanul Dionis*? Trebuie să recitim povestirea, cu scopul precis, astă dată, de a descoperi onirologia transpusă poetic de autor. În lipsa informațiilor pozitive, o asemenea lectură poate aduce și ea lumină în chestiunea relației lui Eminescu cu opera schopenhaueriană.

[26] v. în continuare Julius Frauenstädt, *Schopenhauer-Lexikon. Ein philosophisches Wörterbuch, nach Arthur Schopenhauers sämtlichen Schriften und handschriftlichem Nachlaß bearbeitet*, 2 vol., Leipzig, (Brockhaus) 1871.

V. ÎNAINTE DE BERLIN: *SĂRMANUL DIONIS*

„Oare eu, tu, el nu e totuna?"

M. EMINESCU

Eminescu de abia începuse să frecventeze la Berlin cursurile din semestrul de iarnă, când „Convorbirile literare" îi publicau în numerele din decembrie şi ianuarie ale revistei povestirea *Sărmanul Dionis*. Reîntâlnirea cu textul la a cărui definitivare lucrase până în ajun, îi suscita, fără îndoială, amintiri, şi cine ştie dacă seara de 1 septembrie 1872, când îl citise la Junimea, îi inspira acum nostalgie? Cum s-a simţit autorul în acea împrejurare, ne putem imagina plecând de la mult citatele amintiri ale lui G. Panu. Acestuia povestirea îi apăruse drept o „elucubraţie" filozofico-fantastică, mai extravagantă decât tot ceea ce compusese Eminescu până atunci.[1] Chiar dacă mărturia memorialistului este mai subiectivă decât s-ar îngădui, şi auditoriul nu s-a enervat peste măsură, cum pretinde Panu (care s-ar putea să nici nu fi fost prezent la acea lectură), povestirea trebuie să fi derutat – mai ales prin finalul ei. Nici apariţia neîntârziată în paginile revistei nu contrazice această presupunere, ştiut fiind ce greutate avea cuvântul lui Maiorescu în deciziile redacţionale. Or, capul Junimii fusese profund impresionat de *Sărmanul Dionis*.

Probabil că în sensul deplin al cuvântului, Maiorescu a fost şi a rămas timp de peste cincisprezece ani singurul cititor al povestirii. Căci nici publicată povestirea lui Eminescu nu a provocat vreo reacţie critică notabilă: ea a fost uitată până în ajunul morţii poetului. Recepţia ei a început de fapt de abia în

[1] Vezi. G. Panu, *Amintiri de la „Junimea" din Iaşi*, vol. II, Bucureşti 1971, 292–325.

1890 şi nu şi-a găsit contextul potrivit decât în monografia lui Călinescu, deci cu o întârziere de încă o jumătate de secol. Dar *Sărmanul Dionis* a împărţit în continuare destinul ingrat al întregii proze eminesciene, care, după război, a intrat din nou într-un con de umbră, pe care nu l-a părăsit, după alţi douăzeci de ani, decât pentru a trezi încă o dată uimirea şi neînţelegerea de la început.[2]

Cum să fi urmărit cititorul român de la 1872 altfel decât cu perplexitate crescândă o „nuvelă" care începea cu un lung monolog despre relativitatea timpului şi a spaţiului, şi continua cu metamorfoza eroului, Dionis, mărunt slujbaş într-o cancelarie din capitala românească, în Dan, un călugăr ieşean din evul mijlociu, şi cu călătoria acestuia din urmă în lună, de unde nefericitul avea apoi să se prăbuşească, pentru a se trezi ceea ce fusese – Dan, călugărul, sau poate Dionis, copistul, nu se ştie prea bine?! Chiar dacă sensul unei asemenea 'prăpăstii' rămânea cu totul obscur, evidente trebuie să fi fost în schimb pentru oricine ecourile unor lecturi întinse, pe cât de exotice, pe atât de dificile. Cu ele pătrundeau în atmosfera jovial-mondenă a salonului ieşean proverbialele „nebulozităţi" germanice, pe care studentul Eminescu le respirase – vezi bine – la Viena cu nesaţ. Idealismul transcendental kantian se întâlneşte în paginile povestirii cu metempsihoza, mitul creştin al păcatului originar cu legenda faustică, ocultismul (magie, astrologie) cu motive din fantasticul romantic (dedublarea, umbra, visul) etc. 'Sinteza' care rezultă, este, fără îndoială, stranie. Aspectul ei flagrant livresc, conjugat cu tensiunea speculativă şi o fantezie debordantă, explică desigur atât muţenia publicului iniţial, intimidat de subiecte care îl depăşeau, cât şi zelul cultural cu care lectorii

[2] Pentru recepţia povestirii v. de ex. Perpessicius, „Proza literară a lui Eminescu", în: *Opere VII*, Bucureşti (Editura Academiei R. S. România) 1977, 20–39; D. Vatamaniuc, „Note şi comentarii", *ibidem*, 331–335; Aurelia Rusu, „Sărmanul Dionis" în: „Note şi variante" la M. Eminescu, *Opere IV. Proză literară*, ed. de Aurelia Rusu, Bucureşti (Grai şi suflet – Cultura Naţională) 1997, 352–379. Din cercetările Aureliei Rusu reiese că desăvârşirea textului în vederea publicării a constituit una dintre îndeletnicirile lui Eminescu în primele luni petrecute la Berlin – ceea ce explică desigur şi întârzierea cu care poetul se prezintă la Universitate, respectiv „dispariţia" lui din raza vizuală a familiei.

avizaţi aveau să se lanseze mai târziu în exegeza textului. Nu numai Kant şi Schopenhauer, ci şi Platon, Leibniz, Fichte, Spinoza, nu mai puţin Biblia şi *Upanishadele* au intrat în discuţie ca surse ale naraţiunii eminesciene – pentru a nu ne referi aici decât la componenta ei *filozofică*. Această direcţie de investigaţie, care-l poate revendica drept părinte fondator pe Titu Maiorescu, a reuşit să elimine 'zeflemeaua' din recepţia povestirii, fără a-i convinge însă pe cititori şi de valoarea ei literară. Probabil că în această privinţă, *Sărmanul Dionis* cădea la apariţia ei într-un orizont de aşteptare şi mai ingrat: Eminescu nu găsea un public pur şi simplu ne-iniţiat, ci unul preparat pentru cu totul altfel de proză şi inebranlabil convins de competenţa sa. *Sărmanul Dionis* a fost aşadar judecată ca „nuvelă", iar concepţia comună despre acest gen nu poate să fi fost alta decât cea definită cu aplombul semidoctului absolut (şi vag agramat) de Panu:

> „Nuvela este unul din genurile care are (sic!) de menire zugrăvirea omului şi a societăţii. Un nuvelist sau un romancier este un studiitor de oameni şi de moravuri. Menirea lor nu este de a inventa oameni sau moravuri, ci de a-i face să trăiască pe cei dintâi în cadrul celor al doilea, având în aceste margini toată, absolut toată latitudinea (...)"[3]

E limpede că pusă în raport cu un ideal estetic ca cel formulat mai sus, povestirea lui Eminescu trebuia să apară drept un eşec spectaculos. Nici chiar după ce, circa treizeci de ani mai târziu, H. Sanielevici a indicat un alt sistem de referinţă pentru lectura ei – anume fantasticul romantic german (Novalis, Chamisso, E. T. A. Hoffmann, Tieck, Wackenroder, dar şi Goethe)[4] – *Sărmanul Dionis* nu a fost evaluată estetic cu alt etalon decât nuvelele de factură tradiţională. Nici chiar un specialist ca Mihail Dragomirescu, deşi sensibil la frumuseţea deosebită a textului şi la excepţionalele lui calităţi poetico-filozofice, nu poate da alt verdict decât cel dinainte ştiut: *Sărmanul Dionis* demonstrează

[3] Cit. după Perpessicius, *op.cit.*, 31.
[4] v. H. Sanielevici, *Cercetări critice şi filozofice*, Bucureşti 1968, 48–84.

incapacitatea lui Eminescu în domeniul narativ. De bună seamă: eroilor eminescieni le lipseşte aparenţa obiectivităţii, ei rămân simple „fantome", inapte ca atare să se angajeze într-o acţiune „serioasă". Nici chiar unicul personaj „viu" al povestirii, Dionis, nu duce o „viaţă proprie, obiectivă" – admonestează Dragomirescu – el fiind de fapt „Eminescu însuşi" – o figură interesantă, fără doar şi poate, dar numai din punct de vedere „intelectual-ştiinţific" etc., etc. Pe scurt, *Sărmanul Dionis* este o capodoperă şi un fiasco în acelaşi timp, de vreme ce pretinsa nuvelă nu îndeplineşte condiţiile elementare ale genului: intrigă („înlănţuire motivată şi totuşi neprevăzută a momentelor") şi eroi („caractere").[5]

Nu se poate contesta progresul pe care-l înregistrează recepţia naraţiunii eminesciene, care dintr-un eşec *pur* se transformă într-unul *interesant*. Dar în timp ce toleranţa faţă de conţinutul lirico-filozofic al textului creşte continuu, tipul de lectură rămâne fundamental acelaşi. La mijlocul anilor '60, când proza eminesciană este, cum spuneam, redescoperită, instrumentele cu care o abordează critica, nu sunt altele decât cele moştenite din naratologia dragomiresciană. Habitusul mental al consumatorului de nuvele realiste din secolul XIX se dovedeşte evasiiradicabil. Chiar şi criticii familiarizaţi cu formulele cele mai suple ale prozei moderne, răspund la textul eminescian cu reflexe vetuste. Reacţionează cumva stânjeniţi de 'anomaliile' de ordin structural, pe care încearcă şi ei să le explice prin natura eroului – un ins ieşit din comun, posedat de demonul metafizicii, absorbit de speculaţii şi viziuni. Istoria lui, se spune, începe să deruta, dacă cititorul – măcar el – nu pierde din ochi graniţa dintre cele două lumi între care Dionis pluteşte distrat – realitatea şi ficţiunea. Povestirea beneficiază uneori de o lectură minuţioasă, dornică să demarcheze un cadru epic minimal, în interiorul căruia aventurile altfel abracadabrante ale lui Dionis capătă în definitiv o 'logică': un şir de visuri, reverii, viziuni etc. – mai lung şi complicat, e adevărat, decât suportă cititorul mediu, dar care are totuşi un început şi un sfârşit în 'realitate'. Eroul, se spune, se trezeşte până la urmă: Dionis se căsătoreşte cu Maria, trăindu-şi astfel aievea visul de fericire.

[5] v. Mihail Dragomirescu, *Mihai Eminescu. Eminesciana 6*, Iaşi (Junimea) 1976, 146–150.

Sigur că dacă miraculoasa călătorie prin evi până la izvorul timpului, zborul printre stele, sejurul în vecinătatea domei lui Dumnezeu etc. nu au alt statut decât acela de producţii imaginare – de pure iluzii deci, mincinoase şi evanescente – eroul eminescian coboară în rândul oamenilor. Şi acesta este într-adevăr obiectivul lecturilor curente: să risipească neliniştea cititorului 'normal' faţă cu 'haosul' în care simte că-l absoarbe *Sărmanul Dionis*. Numai că această interpretare tranchilizantă nu funcţionează decât aparent – şi daunele nepotrivirii le-a suportat până acum întotdeauna textul. Plecând, de pildă, de la premizele naturaliste numite mai sus – eroul visează doar, şi visul este, vezi bine, un fenomen natural – lectura nu poate ajunge la altă concluzie decât că Eminescu *a greşit* finalul povestirii: întrebările cu care ea se încheie şi care – cum ştim – au furnizat subiectul unei dezbateri seculare, o *stricăciune*. Am putea presupune că impulsul de a 'salva' povestirea eminesciană prin relativizarea insolitului ei, dispare, îndată ce lectura se desfăşoară în context fantastic. Dar raţionamentul, oricât de logic în sine, nu se verifică. În critica românească s-a impus încă de la începutul anilor '70 concepţia todoroviană a fantasticului, şi predominanţa ei continuă să fie până azi acceptată fără amendamente sensibile (în cazurile totuşi pozitive, când aspectul teoretic al chestiunii se bucură de interes). Or, raportată la modelul structuralist al genului, *Sărmanul Dionis* nu poate, din nou, furniza decât exemplul unui eşec. Corpusul de texte pe baza căruia şi-a elaborat Tzvetan Todorov teoria, era astfel întocmit, încât cercetătorul nu putea să ajungă la altă formulă generică decât aceea a unei nuvele cu subiect supranatural – mai exact: a unei *nuvele* realiste în formă, nerealiste în conţinut.[6] Dar efectul de lectură specific fantasticului – deruta („ezitare", „incertitudine") – se datorează, potrivit descrierii todoroviene, nu acestei combinaţii ca atare – paradoxale, ar trebui totuşi spus – ci unor devieri punctuale, deliberate, de la normele povestirii mimetico-realiste. Aceste defecte special construite, susţine criticul, împiedică recunoaşterea completă de către cititor a codului cu care are de a face. În

[6] v. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris (Seuil) 1970. Vezi, de asemenea, prezentarea extrem de justă a teoriei todoroviene de către Al. George în studiul introductiv la antologia *Masca. Proză fantastică românească*, 2 vol., Bucureşti (Minerva) 1982.

'lumina' acestei teorii, finalul povestirii eminesciene apare şi el ca un 'truc' clasic – mult prea vizibil chiar, reclamă criticii, nemulţumiţi să constate la Eminescu o asemenea neîndemânare, dublată de servilitate vizavi de moda literară a timpului.

Criticilor care o judecă potrivit criteriilor curente încă în fantasticologie, *Sărmanul Dionis* le poate apărea ca o producţie in- şi hipercorectă totodată. Printr-un artificiu stângaci ca acele două faimoase întrebări din final – consideră Al. George – nu se poate decât compromite suplimentar un text malformat din naştere.[7] În povestirea eminesciană criticul, bun cunoscător al teoriei todoroviene, nu găseşte coordonatele realiste indispensabile efectului fantastic. O asemenea „fantezie metafizică" poate mira, desigur, dar raţiunea nu suferă vreo leziune serioasă, cum se aşteaptă de la reprezentanţii genului. Şi nici angoasa tipic fantastică nu emană din acest discurs hibrid, amestec de pedanterie şi platitudine, încheiat lamentabil printr-un *happy end* care el singur ar fi de-ajuns pentru a distruge o capodoperă...

E cât se poate de ciudat să constaţi că aceiaşi critici care, pe de o parte, nu înţeleg exigenţa aproape sinucigaşă cu care Eminescu îşi judeca proiectele literare, aceiaşi critici se arată dispuşi, pe de altă parte, să declare drept imatură o operă *publicată* de Eminescu – şi aceasta numai pentru că ea nu se adaptează grilei lor de lectură. În ce priveşte fantasticul, specialiştii genului sunt atât de convinşi de axiomele lor, încât se consideră autorizaţi să ignore în numele acestor prejudecăţi intenţiile autorilor.[8] Mi se pare de neînţeles, în cazul de faţă, că interpreţii se obstinează încă să citească *Sărmanul Dionis* exact aşa cum Eminescu *nu vrea* să-i fie citită lucrarea. Oare nu e limpede avertismentul naratorului cuprins tocmai în acel final mereu şi mereu incriminat?

---

[7] v. Al. George, *ibidem*.

[8] Am încercat într-un eseu anterior să sintetizez teoria genului fantastic şi să arăt totodată limitele ei. Modelul structuralist todorovian are o sferă foarte redusă de aplicabilitate, ceea ce nu-i diminuează însă interesul: sensul unor asemenea modele este să *orienteze* doar interpretarea, fără a pretinde ca operele să le *corespundă* aşa cum în gramatică exemplele ilustrează regula. Şi totuşi trebuie subliniat că Todorov, cu definiţia lui nuvelistică, ignoră caracterul genuin revoluţionar al proiectului fantastic. (v. Ilina Gregori, *„Singura literatură esenţială": Povestirea fantastică. Balzac. Villiers de l'Isle-Adam. Pieyre de Mandiargues*, Bucureşti [DuStyle] 1996.)

„Două vorbe concluzive. Cine este omul adevărat al acestor întâmplări – Dan ori Dionis? Mulţi din lectorii noştri vor fi căutat cheia întâmplărilor în lucrurile ce-l înconjurau; ei vor fi găsit elementele constitutive ale vieţii lui sufleteşti în realitate: Ruben e Riven; umbra din părete, care joacă rol atât de mare, e portretul cu ochii albaştri; cu dispariţiunea acestuia dispare ceea ce veţi fi îndemnaţi a numi o idee fixă; în fine, cu firul cauzalităţii în mână, mulţi vor gândi a fi ghicit sensul întâmplărilor lui, *reducându-le la simple vise a unei imaginaţiuni bolnave.*" (s.m.)[9]

Mai modern decât mulţi dintre fantasticologii zilelor noastre, Eminescu refuză *reducţionismul* de tip psihanalitic: 'normalitatea' pe care o restabileşte – chipurile – cititorul cârpind anevoie cu „firul cauzalităţii" lumea lui Dionis, denaturează sensul povestirii. Dar exegeţii trec cu uşurinţă peste aceste rânduri, descoperind cu satisfacţie, se vede, o altă probă, eclatantă, s-ar zice, de diletantism – citatul final din Théophile Gautier:

„Nu totdeauna suntem din ţara ce ne-a văzut născând şi de aceea căutăm adevărata noastră patrie. Acei care sunt făcuţi în felul acesta se simt esilaţi în oraşul lor, străini lângă căminul lor şi munciţi de-o nostalgie inversă... Ar fi uşor a însemna nu numai *ţara* dar chiar şi *secolul în care ar fi trebuit să se petreacă esistenţa lor cea adevărată*... Îmi pare c-am trăit odată în Orient şi, când în vremea carnavalului mă deghizez cu vrun caftan, cred a relua adevăratele mele vestminte. Am fost întotdeauna surprins că nu pricep curent limba arabă. *Trebuie s-o fi uitat.*" (s.a.)[10]

Ar fi tragic dacă oamenii de spirit nu ar fi luaţi în serios numai pentru că îşi învăluie cu discreţie, în humor, suferinţa. În primăvara lui 1883, când Eminescu, luptând singur, în taină, cu boala, dispărea şi reapărea fără explicaţii din societatea bucureşteană, Mite Kremnitz l-a întâlnit într-o seară la teatru. Cu maniere alese, ea se interesează de preocupările cele mai recente

[9] *Sărmanul Dionis. Novelă*, în: *Opere IV* (ed. A. Rusu), 52.
[10] *idem*.

ale poetului. Auzind de studiile lui de sanscrită, Mite nu-şi poate reprima mirarea: „Dar de când ştii dumneata sanscrita?“, întreabă ea. „O,“ răspunde Eminescu, „eu am ştiut-o totdeauna.“[11] Ar fi păstrat Mite Kremnitz pentru posteritate această frază, dacă nu ar fi simţit în ea suflul altei lumi? *Sărmanul Dionis* nu se încheie nici artificial, nici banal, nici în conformitate scrupuloasă cu reţetele unui gen la modă. Finalul, pe care Eminescu l-a definitivat de abia la Berlin[12], trebuie luat în serios: el conţine un mesaj esenţial. De aici trebuie să înceapă lectura povestirii. Or, cele două întrebări formulate de narator privesc: una – identitatea eroului („Cine este omul adevărat al acestor întâmplări – Dan ori Dionis?“), cealaltă – statutul ontologic al acţiunilor („Fost-au vis sau nu [...]?“). Ar fi simplist să credem că nu suntem solicitaţi decât să alegem cele două răspunsuri corecte dintre cele patru posibile, propuse de narator. Răspunsul adevărat nu se află printre termenii alternativelor formulate explicit: Dionis sau Dan? realitate sau vis?

Dincolo de obiectul lor particular-contextual, întrebările cu care se încheie *Sărmanul Dionis*, privesc elementele de bază ale naraţiunii 'clasice' – eroul şi acţiunea. În cazul aşa-numitei „novele“ eminesciene aceste întrebări nu funcţionează. Plecând de la o analiză naratologică anterioară, pe care nu o pot relua în detaliu aici, voi încerca să dovedesc în cele ce urmează această inadecvare, în speranţa de a pune capăt nefericitului *malentendu* instalat de atâta vreme în recepţia povestirii eminesciene.[13] Degajăm astfel, totodată, spaţiul poetic în care şi reflecţia eminesciană asupra inconştientului devine recognoscibilă – şi anume în forma la care ajunsese ea în ajunul primului semestru de studii la Berlin.

---

[11] v. C. Noica, „'O lume ca nelumea' sau: lumea culturii şi Eminescu“, în: *Introducere la miracolul eminescian,* Bucureşti (Humanitas) 1992, 115.

[12] Sursa citatului din Gautier a fost între timp identificată în numărul din noiembrie 1872 al revistei „L'Illustration“, în care era chiar omagiat scriitorul decedat de curând, la 23 octombrie. Eminescu a citit la Berlin revista, a transcris citatul în franceză cu mare atenţie (v. Rusu, *op. cit.*, 360 sqq.).

[13] v. pentru analiza detailată a povestirii Ilina Gregori, „Partikularitäten des narrativen Diskurses in Eminescus Traumerzählung *Sărmanul Dionis* (Der arme Dionys)“, în: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte. Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes,* 3/4 (1983), 459–486.

Dar care este tema povestirii? Călinescu o formulează astfel: în fiecare individ se ascunde un *archaeus*, adică un eu nemuritor, care migrează doar dintr-o existenţă în alta, îmbrăcând mereu alt corp şi rămânând totuşi mereu acelaşi – aşa cum pretutindeni în natură prototipul se repetă neschimbat în exemplarele care compun specia.[14] Deşi această viziune despre natura dublă – finită şi infinită, trecătoare şi nemuritoare – a specimenului uman i-ar fi putut fi inspirată lui Eminescu de Platon sau – şi mai plauzibil – de doctrina indiană a metempsihozei, Călinescu înclină să-i fixeze sursa în lecturile schopenhaueriene ale autorului-student. El citează, ca argument, un pasaj fermecător din *Parerga und Paralipomena*, în care filozoful îşi prezintă obsecvios tovarăşii de viaţă – zeii domestici, mai bine zis: Câinele şi Pisica. Mereu aceiaşi de mii de ani, ei îl privesc de dincolo de timp şi-n ochii lor „străluceşte principiul indestructibil, Archaeus".[15] Deşi convingătoare, teza lui Călinescu rămâne incompletă. Ce rol joacă *visul* în complexul de gânduri privind eul, esenţa şi identitatea lui? Nu cred că putem avea acces la sensul povestirii lui Eminescu, dacă nu ţinem seama de corelaţia intimă dintre cele două probleme – eul „adevărat" şi visul. Or, şi în privinţa aceasta Eminescu putea fi inspirat tot de Schopenhauer – demonstrând astfel lecturi mult mai întinse din opera filozofului decât se admite îndeobşte. (Cum bine ştim, Călinescu este în bună parte responsabil pentru imaginea unui Eminescu autodidact, cititor pătimaş dar fără sistem, multilateral dar superficial, rămas – ca să fim clari – pe bună dreptate fără titluri şi diplome.)

A. „Fost-au vis sau nu ....?"

Cum am spus deja, lecturile de până acum pleacă de la premiza povestirii pe două nivele. Potrivit acestui model structural cât se poate de familiar, un „substrat" realist poartă – se spune – în *Sărmanul Dionis* castelele de fum emanate din fan-

[14] v. G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, vol. II, Bucureşti (Minerva) 1970, 15 sqq., 23, 41 sqq.
[15] v. *ibidem*, 21.

tezia eroului. Criteriile utilizate pentru a separa presupusele caturi sunt atât cel logic, extratextual – plauzibilitatea peripeţiilor –, cât şi cel imanent – indicii textuali privind natura întâmplărilor prezentate. Renunţ la a mai demonstra inoperanţa primului criteriu. În ce-l priveşte pe cel de-al doilea, el nu a fost utilizat cu consecvenţă, altfel reprezentarea duală a *Sărmanului Dionis* ca 'nuvelă cu vise' ar fi fost de mult abandonată. Iată de ce:

a) Pretinsul „substrat" evenimenţial – biografia lui Dionis – este prea inconsistent sub aspect epic pentru a împlini rolul unui suport realist al evaziunii onirice. Logica narativă cere ca între cei doi poli extremi ai unei intrigi să se constituie treptat, prin conexiunea acţiunilor, un câmp de tensiune semantică, astfel încât sfârşitul să reprezinte o transformare semnificativă, dacă nu chiar o răsturnare, a începutului. E adevărat că la începutul povestirii Dionis este solitar, nefericit, sărac, declasat, iar la sfârşit – căsătorit, fericit, bogat, reintegrat în nobilime. Dar contribuţia lui la această schimbare este evasinulă: ea survine fără conflict, nu poate fi denumită nici măcar „lovitură de teatru", şi nici măcar vreun *deus ex machina* nu-şi face apariţia. Dar cum să se nască un decalaj bine marcat şi nu doar exterior-cronologic, între prima şi ultima apariţie a unui erou care consumă circa trei sferturi din timpul pe care i-l acordă autorul, dormind, visând, meditând, monologând, scriind versuri etc.? 'Acţiunea' purtată de 'eroul' Dionis poate fi descompusă în optsprezece secvenţe, dar marea majoritate a acestora se află, semantic vorbind, aproape de gradul zero al epicităţii. Şi tocmai secvenţele cu cel mai redus potenţial epic – centrate pe predicate de tipul: a reflecta, a visa, a privi, a versifica etc. – sunt cele mai ample. Acest contrast bizar între pertinenţa diegetică şi extensia discursivă a unităţilor care compun naraţiunea, constituie un semnal: ce „gramatică" poate explica această disproporţie între cele două componente ale naraţiunii, „istoria" pe de o parte, „povestirea" care „enunţă" acest „substrat", pe de alta?[16]

b) Tehnica implantului oniric în sol realist este veche, simplă şi lui Eminescu bine cunoscută. Şi în romanul rămas

[16] Pentru semnificaţia termenilor naratologici utilizaţi aici mă mulţumesc să trimit la câteva lucrări între timp 'clasice': Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris (Seuil) 1971; Roland Barthes [ş.a.], *Poétique du récit*, Paris (Seuil) 1977; Karlheinz Stierle, „Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel

neterminat, *Geniu pustiu*, eroul visează şi-şi încredinţează visele, consemnate în jurnal, prietenului său, care povesteşte că Toma Nour avea un jurnal pe care el, acum, îl prezintă cititorului etc., etc. Oricât de subtilă, această arhitectură rămâne perfect transparentă, în ciuda jocului de oglinzi pe care-l produce dublarea instanţei narative. Cu totul alt dispozitiv narativ ne întâmpină însă în *Sărmanul Dionis*. Dionis nu-şi povesteşte el însuşi visele, delirurile. Această funcţie eminamente subiectivă, inalienabilă în realitate, este asumată în universul povestirii eminesciene de un narator anonim, a cărui voce se face auzită pe tot parcursul textului – fie că interpelează nemijlocit cititorul, fie că i se adresează indirect, prin comentarii colorate subiectiv, cu privire la erou. Statutul acestui intermediar rămâne de nedefinit. El îl observă 'din afară' pe erou, ca şi cum s-ar afla în acelaşi spaţiu fizic cu el, îi cunoaşte totodată gândurile, pătrunzând până în ungherele cele mai ascunse ale vieţii lui interioare. Deşi nu se exprimă cu atotştiinţa de tip demiurgic specifică discursului auctorial, acest narator, ale cărui coordonate le ghicim uneori în perimetrul acţiunii, nu este perceput de erou şi nici nu se implică în vreun alt fel în evenimente. Eminescu adoptă aşadar formula naratorului extra-diegetic, dar investitura care i se asociază, stârneşte uimire. Deşi existenţa lui Dionis se desfăşoară cu precădere în orizontul fără martori al proiecţiilor imaginar-onirice, eroul rămâne 'mut', sistematic substituit în spaţiul expresiei de vocea fără nume a Celuilalt, locutorul unic. Nu ne îndoim că Eminescu era la curent cu rafinamentele la care ajunseseră autorii de povestiri fantastice (inclusiv Théophile Gautier). În căutarea unor tehnici tot mai subtile de construire a enigmei, ei se concentrau cu precădere asupra instanţei narative. Multiplicarea naratorilor devenise un procedeu curent de potenţare a misterului. Şi totuşi Eminescu optează în *Sărmanul Dionis* pentru monofonie – o soluţie care poate părea nu numai rudimentară, ci şi inadecvată subiectului. Dacă intenţia sa ar fi fost într-adevăr să debusoleze momentan cititorul atrăgându-l în cursa iluziei onirice, cine altul dacă nu Dionis însuşi ar fi putut expri-

---

von J. P. Hebels Kalendergeschichte 'Unverhofftes Wiedersehen'", în: *Funk-Kolleg Literatur I*, Frankfurt / Main (Fischer) 1977, 210–234; Gérard Genette: *Figures III*, Paris (Seuil) 1972 şi *Nouveau discours du récit*, Paris (Seuil) 1982.

ma seducţia irezistibilă a delirului nocturn? Naraţiunea „la persoana a treia" dimpotrivă, pentru care se decide Eminescu, poate apărea prin urmare ca o adevărată contraperformanţă.

c) Semnalele universal valabile ale ficţiunii onirice – menţionez aici doar cuplul clasic de predicate: *a adormi – a se trezi* – sunt utilizate în *Sărmanul Dionis* într-un mod anticonvenţional. Cea mai frapantă 'neregulă' o constituie trezirile succesive. Dacă, logic vorbind, o trezire marchează sfârşitul visului, o *a doua* trezire o neagă pe cea dintâi, irealizând secvenţa de acţiune imediat anterioară: presupusa revenire în orizontul vigil se converteşte oniric, iar ceea ce a precedat-o, presupusul vis, se revelă a fi fost vis în vis. Sau poate realitate? Prin repetare, „trezirea" îşi pierde pertinenţa semiotică, parantezele între care un autor realist închide în mod normal divagaţiile inconştientului, devin acum reversibile. O ambiguitate totală se instalează în text, subminând modelul structural al nuvelei cu implant oniric („simple vise") şi presupoziţiile ontologice dualiste care-i stau la bază.

d) Pentru *corespondenţele* specifice 'nuvelei cu vise', cititorul găseşte cu uşurinţă justificări, oricât de modest i-ar fi echipamentul teoretic. Potrivit *doxei* comune, visul continuă sub diferite travestiuri preocupările conştiente ale individului, deschizând totodată o supapă pentru cele autocenzurate. Oricine se aşteaptă, prin urmare (şi Eminescu însuşi o ştie prea bine, cum am văzut), ca sub presupusa sa mască nocturnă „omul adevărat" din nuvelă să-şi retrăiască decepţiile diurne, dorurile, obsesiile metafizice etc. Celula monahului din vis *seamănă*, bineînţeles, cu camera lui Dionis, umbra lui Dan, proiectată pe perete, *seamănă* cu portretul tatălui tânăr, în care se recunoaşte ca în oglindă Dionis, şi Dan se dedă practicilor magice, şi el ca şi Dionis iubeşte o făptură angelică cu numele Maria ş.a.m.d. La aceste analogii 'naturale' între presupusele planuri ale istoriei – realitate *vs.* vis – se adaugă însă în textul eminescian similitudini de ordinul *enunţării* narative – fapt cu totul insolit într-o „novelă". Logica nuvelistică admite *iteraţia* ('repetarea' unei situaţii, a unui eveniment, la nivel diegetic), *repetiţia* propriu-zisă, textuală, poate surveni, eventual, prin multiplicarea instanţelor narative. În *Sărmanul Dionis* cititorul atent descoperă un isomorfism care domină tendenţial întreaga structură a discursului, producând la suprafaţa lui efecte paradoxale. În cazul unei naraţiuni

monofone, ca cea de față, formularea repetitivă constituie o adevărată provocare.

e) Fie ele miraculoase sau banale în sine, întâmplările din *Sărmanul Dionis* se desfășoară într-o atmosferă întotdeauna stranie, supranaturală, pe care recuzita fantasticului, din care Eminescu face împrumuturi evidente – noapte, lună, singurătate, străzi pustii, grădini părăsite, mansarde dezafectate, pânze de păianjen, tratate vechi de astrologie și magie etc. – nu o poate îndeajuns explica. Insolitul autentic se naște chiar din temporalitatea specifică acestei povestiri – anume dintr-o dorință obscură a celui ce povestește, de a-și 'îmbrățișa' eroul, mulându-și 'fraza' pe 'viața' acestuia. Altfel decât în nuvela-standard, unde autorul își demonstrează arta deformând istoria, manipulând conform unei strategii premeditate ordinea, durata, distanța evenimentelor la care se referă, naratorul eminescian urmează de-aproape, ca magnetizat, firul faptelor denotate, aspiră chiar – s-ar spune – să le *dubleze* prin discursul său fluxul. Pe calea unei triple conexiuni – tendențial cronologic, sincron și isocron – verbul acestui intermediar anonim se oferă, pe mari porțiuni ale textului, ca un decalc impecabil și substitut desăvârșit al celui original, care rămâne – cum s-a văzut – refuzat eroului. O convergență tulburătoare se produce astfel între cei doi poli ai povestirii eminesciene – naratorul anonim pe de o parte – locutor unic, absolut, dar niciodată „persoana întâia" – și eroul istoriei pe de alta – Dionis, mereu „persoana a treia" în gramatica discursului, dar abundent citată, infinit de darnică cu „eul" său.

f) Interdependența simbiotică a celor două 'persoane' e cu atât mai stranie cu cât în ordinea imaginată de Eminescu instanța locutoare nu este instalată în transcendent. Cum spuneam, această *voce* își trădează prezența în proximitatea fizică a eroului; frecvente sunt pasajele cu caracter scenic-descriptiv, în care acest eu clandestin *privește* doar și spune numai ce *vede*. Prioritatea percepției asupra intelectului conferă acestor pasaje o vivacitate teatrală, misterioasă, care se intensifică direct proporțional cu focalizarea discursului (la marginea câmpului vizual, unde începe întunericul, se trezesc – cum bine știm – monștrii). În cazul unui martor ocular, s-ar putea considera naturală prezentarea perspectivică a obiectului. În *Sărmanul Dionis* însă unghiul din care este urmărit eroul, se îngustează adesea, dar

rămâne mereu variabil şi, în plus, mobil. Privirea straniului 'observator' migrează, presupusul martor se află când *afară*, pe stradă, lângă Dionis, când undeva *înăuntru*, şi-l vede pe celălalt la fereastră; alteori cei doi par a privi împreună pe fereastră etc. O asemenea ubicuitate poate fi atribuită unui spectru – pentru ipoteza naratorului-martor ocular ea constituie un contra-argument de neocolit.

„Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea"... Analiza naratologică nu poate descoperi în *Sărmanul Dionis* o structură duală, corespunzătoare polarităţii realitate *vs.* vis. Dispozitivul textual creat de Eminescu aici este de aşa natură, încât *reducţia* solicitată prin întrebarea finală devine imposibilă: fiecare secvenţă a acţiunii poate fi interpretată (şi) ca vis. Tehnic vorbind, secretul acestei „expansiuni a visului în realitate" se ascunde în narator – o instanţă enigmatică, nici autor, nici personaj, răspunzătoare de ambiguitatea semnalelor onirice. În loc să le *povestească* doar, acest cineva fără nume şi corp *trăieşte* visele eroului, mai exact: le visează el însuşi.

B. „Cine este omul adevărat al acestor întâmplări...?"

Invitat cu asiduitate de exegeţi să discearnă între eroul care visează, şi celălalt, care nu există decât în delirul celui dintâi, cititorul *Sărmanului Dionis* se simte confirmat în comoda ipoteză a povestirii cu substrat realist. Aceasta implică şi o reprezentare antropomorfă a categoriei personajului ca atare, dublată de concepţia curentă, empiric-pozitivistă, despre persoană şi identitatea ei. Asemenea premize îl obligă într-adevăr pe cititor să nege realitatea unuia dintre cei doi eroi. Interpreţii de până acum s-au arătat înclinaţi să-l 'sacrifice' pe Dan, fără a remarca problemele pe care le implică această decizie. Ce statut se poate acorda acestei figuri? În mod 'normal', un asemenea *alter ego* oniric al „omului adevărat" nu este acceptat ca *erou* – ba nici chiar ca personaj de sine stătător. Înţeles ca pură proiecţie subiectivă, Dan se resoarbe în persoana celui care i-a dat, visând,

o viaţă efemeră, iluzorie. Dar în nuvelele obişnuite eroul nu-şi schimbă în vis numele. Simplificând, putem chiar spune că numele indică în nuvela tradiţională numărul eroilor, care coincide, în interiorul acestui sistem de convenţii, cu numărul personajelor. Înarmaţi însă cu această aritmetică, nu vom avea mult succes în universul eminescian.

a) Din punct de vedere naratologic, personajul poate fi considerat un semn, constituit – ca şi cuvântul – dintr-un *signifiant* (numele propriu) şi un *signifié* (un ansamblu coerent de trăsături distinctive). La apariţia sa în text, numele deschide pentru cititor un univers de virtualităţi semantice, a cărui configuraţie specifică se precizează pe parcursul lecturii. Numele este polul în jurul căruia se organizează acest câmp şi totodată simbolul care substituie în universul discursului acel ansamblu de trăsături care compun identitatea personajului. În nuvela tradiţională, repet, numele *se referă* la un personaj-erou, cu o identitate de neconfundat, aidoma celei care, în realitate, diferenţiază individzii. Potrivit acestui cod narativ, cele două nume – Dionis şi Dan – suscită spontan ideea unei istorii cu doi eroi. Datele exterior-biografice cu care sunt asociaţi cei doi *signifiants* (locul, timpul, mediul în care trăiesc Dionis şi Dan – „ţara", „secolul", cultura, limba, spune Gautier), confirmă această presupunere, în timp ce pe planul vieţii interioare (idei, preocupări, afecte, viziuni etc. – „elementele constitutive ale vieţii sufleteşti", cum se exprimă Eminescu) *cei doi* se suprapun. Nu e vorba de afinităţi şi coincidenţe explicabile. Potrivit textului, nu numai Dionis se visează Dan, ci şi invers: Dan se visează Dionis. În virtutea acestei reciprocităţi, ambele nume sunt simultan nume autentice şi pseudonime onirice.

b) De o disfuncţie am putea fi tentaţi să vorbim şi în cazul numelui „Maria". Şi iubita lui Dionis şi iubita lui Dan şi mama lui Dionis sunt desemnate astfel. Dacă adăugăm la această bizarerie echivocul care pluteşte în jurul cuplului de nume Ruben/Riven, despre care de asemenea nu putem spune cu certitudine că se referă la două personaje diferite, trebuie să conchidem că numele proprii nu funcţionează în *Sărmanul Dionis* după semiotica cu care ne-au familiarizat nuvelele-standard ale secolului al XIX-lea. Când în deficit, când în excedent – numeric vorbind – faţă de seturile de trăsături personale din care s-ar

putea coagula indivizi, numele nu mai furnizează aici un criteriu valabil pentru identificarea personajelor. Mai precis: Eminescu eliberează valenţa referenţială a numelui, intervenind astfel radical în logica naraţiunii.

Bizara ordine onomastică pe care o revelă *Sărmanul Dionis,* destramă nu numai iluzia antropomorfă, ci împiedică însăşi constituirea personajului. Dan şi Dionis nu sunt nici *unul*, nici *doi*, după cum nici misteriosul narator, care ne-a intrigat de la bun început, nu e un *al treilea*. Înainte de a relua zadarnica numărătoare a eroilor din *Sărmanul Dionis*, trebuie să reflectăm asupra categoriei personajului. Mai potrivit ar fi să vorbim în acest caz doar de *figuri* – şi tot cu prudenţă, ţinând seama nu numai de statutul atipic, intratextual al acestor configuraţii semantice, ci şi de caracterul lor fluctuant, deschis, care le predispune la cele mai tulburătoare contaminări şi metamorfoze.

La capătul analizei noastre, putem afirma cu certitudine că abaterile lui Eminescu de la codul nuvelistic sunt sistematice şi că ele constituie o transgresie deliberată a normelor narative celor mai larg acceptate în epocă. Apelând – ironic, ne dăm seama – la competenţa cititorului pentru a elucida caracterul povestirii sale, Eminescu relativizează în finalul *Sărmanului Dionis* tocmai conceptele invocate. Totodată devine limpede că aparentele licenţe ale prozatorului constituie o poetică coerentă. El *experimentează* o modalitatate narativă insolită – un *onirism* ireductibil la logica nuvelistică şi fundamentul ei estetic – realismul de tip naturalist-mimetic. Sensul experimentului său ni se revelă numai dacă ne asumăm dificultăţile lecturii în loc de a le muşamaliza în virtutea unui banal şi mediocru cult al verosimilităţii. *Sărmanul Dionis* constituie un exemplu strălucit pentru acel *impetus* revoluţionar, esenţial proiectului fantastic în faza sa originară, romantică. Dacă coexistenţa pasajelor propriu-zis narative cu altele teoretice, cu epistola şi poemul într-o aşa-zisă „novelă" nu ne-a luminat de la bun început asupra intenţiei iconoclaste a autorului, nu ne-a amintit de felul în care 'incalificabilul' E. T. A. Hoffmann, de pildă, amesteca genurile şi registrele estetice, 'expertiza' naratologică mi se pare de nerefuzat.

Ce sens are detaşarea lui Eminescu de formele literare pe gustul şi înţelesul contemporanilor săi? E suficient să ne amin-

tim tema povestirii pentru a sesiza fără dificultate motivele ereziei sale. Pentru a vorbi despre eul „adevărat", mereu *altul* şi totuşi în veci *acelaşi*, despre visul *adevărat* şi nu despre „simplele vise", Eminescu are nevoie de un limbaj nou, în concordanţă cu viziunea sa metafizică. Or, dacă aceasta a fost – cum se spune – inspirată în bună parte de Schopenhauer, înseamnă că opera filozofului poate arunca mai multă lumină decât s-a admis până acum, asupra misterioaselor preocupări şi experimente eminesciene.

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VI. ONIROLOGIA SCHOPENHAUERIANĂ: O „REABILITARE A FANTOMELOR"?

„(...) Arfei mele vibrânde, / Gândirile-mi mai bune, mai pure
şi mai sfânte / Le-am încrezut... şi-n ea am depus eu / O
jumătate-întreagă a sufletului meu. (...)."

M. EMINESCU, *Povestea magului călător în stele*

Schopenhauer simţea şi el că nu se născuse în „secolul în care ar fi trebuit să se petreacă existenţa [lui] cea adevărată". „Epoca mea şi cu mine", obişnuia el să spună, „nu ne potrivim". Îşi alimenta pesimismul, parcurgând zilnic – cu demonstraţii ostentative de dezgust – în biblioteca publică din Frankfurt, ziarul „Times". Dar departe de a-şi rumina în tăcere surghiunul, filozoful se angajase cu toată causticitatea spiritului său polemic în controversa majoră a secolului, ironizând necruţător pozitivismul cu pretenţii de „suprainteligenţă". Un trist balast i se părea această moştenire a „Luminilor", de care, cu excepţia confraţilor britanici, contemporanii săi încercau totuşi treptat să se degajeze. Debarasată de tirania obiectivismului empirist şi a criteriilor de securitate impuse de acesta, gândirea se putea concentra asupra ei înseşi, pentru a-şi revalorifica posibilităţile de cunoaştere temporar desconsiderate.[1]

Sprijinindu-se pe postulatul kantian al hiatusului dintre orizontul fenomenal şi „lucrul în sine", Schopenhauer se consideră îndreptăţit să extindă spaţiul cunoaşterii, integrându-i o serie întreagă de facultăţi misterioase, dar demne de tot interesul, în ciuda incompatibilităţii lor cu presupoziţiile materialiste. În lucrarea sa despre „viziuni" – *Versuch über das Geistersehn* – Schopenhauer are curajul să dubleze de fapt sfera cunoaşterii, acceptând alături de performanţele conştiinţei 'diurne', deschise

[1] Vezi *Versuch über das Geistersehn*, în: *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften. Sämtliche Werke* IV, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1989, 273–372, aici 275–278. (Abrev.: *Versuch*).

către lumea exterioară, resursele conştiinţei 'nocturne'. Conform observaţiilor sale, cea din urmă nu funcţionează altfel decât cea dintâi şi se serveşte de acelaşi dispozitiv neurosenzorial, chiar dacă sursele ei de informaţie sunt exclusiv interne. În *Versuch* (îmi voi permite în continuare această abreviere), anunţă Schopenhauer provocator, el pledează nici mai mult nici mai puţin decât cauza fantomelor („Gespenster"), convins că are toate şansele să le „reabiliteze" într-un moment în care, admiţând realitatea magiei, gândirea ştiinţifică se despărţea deja de prejudecăţile în raport cu insolitul. Şi într-adevăr, surd deodată la chemările Nirvanei, filozoful se lansează într-o anchetă preliminară, laborioasă, pentru a alcătui pe baza literaturii 'de specialitate' disponibile un dosar solid al chestiunii.[2] El repune astfel în discuţie un catalog amănunţit de fenomene paranormale – somnambulism, telepatie, premoniţii, oracole, deuteroscopie, dedublare („Doppelgängertum") etc. – revendicând dreptul lor de a fi recunoscute nu numai ca reale, ci şi ca relevante din punct de vedere filozofic. El însuşi le include în conştiinţa 'nocturnă', subordonându-le în ultimă instanţă visului. „Organul oniric", în care localizează Schopenhauer visul, denumeşte de fapt întreaga viaţă subterană, ocultă, incomunicabilă a conştiinţei – pe scurt: *inconştientul*.

Cu cinci decenii înaintea lui Freud, Schopenhauer insistă asupra importanţei somnului în economia organismului uman.

[2] Trebuie amintit că Schopenhauer însuşi, după încheierea gimnaziului (relativ târziu, căci nu-l începuse decât abia la optsprezece ani), se înscrisese în 1809 la Facultatea de Medicină – renumită în acel moment – din Göttingen, decis să devină un „physicus". El frecventează prelegeri de istorie naturală, mineralogie, chimie, fizică, botanică, astronomie, meteorologie, anatomie şi fiziologie – descoperă însă paralel filozofia. În 1811 se mută de la Göttingen la Berlin, atras de prestigiul celui mai renumit filozof german al timpului, Johann Gottlieb Fichte (1762–1814), căruia i se încredinţase de curând catedra de filozofie a primei universităţi berlineze. Înarmat cu o recomandare a lui Goethe, cordial ataşat mamei sale, stabilite la Weimar, Schopenhauer începe la douăzeci şi trei de ani studiile de filozofie, fără a-şi fi pierdut însă interesul pentru ştiinţele pozitive. Poate că decepţia pe care i-o provoacă Fichte, nu explică total faptul că la Berlin el audiază prelegeri despre magnetism şi electricitate, cursuri de ornitologie, amfibiologie, ichtiologie, geognosie, zoologie, entomologie, fizică, chimie, astronomie, fiziologie etc. Prioritatea revine însă treptat cursurilor lui Schleiermacher (istoria filozofiei) şi celor de filologie clasică ale prietenului lui Goethe, Friedrich August Wolf.

El atribuie pauzei nocturne virtuţi regenerative cvasimiraculoase, pe care încearcă să le explice tocmai prin intensa activitate onirică desfăşurată în acest interval. Noaptea este pentru Schopenhauer timpul „vieţii organice": o dată întrerupte conexiunile cu lumea exterioară, conştiinţa se trezeşte în interior, deschizându-se unui flux de impresii care, în condiţiile veghei, rămân „secrete", „inconştiente". Ca o „harfă" scăpată din mâna care-o foloseşte peste zi, conştiinţa continuă a vibra în somn, emiţând din aceleaşi „corzi" propria ei muzică, perceptibilă doar în liniştea pe care o îngăduie periodic contingentul.[3] Ceea ce îl impresionează pe Schopenhauer peste măsură, este tocmai sentimentul de autenticitate perfectă care însoţeşte experienţa onirică, şi, corelativ, veridicitatea spectacolelor pe care fiecare dintre noi le înscenează noapte de noapte, egalând fără să ştie şi s-o dorească, geniul unui Shakespeare (comparaţie reţinută în mod special, cum s-a văzut, de Eminescu).

Efectul benefic al somnului, cel mai eficace *panakeion* – nu se explică doar biologic, prin necesitatea *naturală* a repaosului. În mod paradoxal, marele pesimist crede aici în bunătatea naturii, invocând o *vis naturae medicatrix*[4]. Mai importante sunt însă mecanismele compensaţiei psihice – satisfacţia onirică („Wunscherfüllung", va spune Freud), inclusiv revanşa libidinală, pe care Schopenhauer o cunoaşte foarte bine, bucurându-se în această privinţă de o lungă serie de predecesori, care urcă în timp până la Sfântul Augustin şi mult dincolo de el. În spirit romantic, ostil oricărui reducţionism, Schopenhauer instituie însă o ierarhie a viselor, separând din masa producţiilor nocturne stratul subţire al performanţelor cognitive propriu-zise. În anumite condiţii, e convins filozoful, însuşindu-şi şi el, ca şi Nerval, ideea antică, homerică, a celor două „porţi" – de fildeş şi de corn[5] –, „organul oniric" revelă adevăruri la care conştiinţa vigilă nu are acces. Captivă în orizontul fenomenal, aceasta nu percepe decât „aparenţe" („Erscheinungen") – „coaja" din afară a lucrurilor, în timp ce „interiorul" („das Innere"), „esenţa" lor („das Wesen") i se refuză.[6]

---

[3] v. *Versuch*, 281–285.
[4] *ibidem*, 312.
[5] *ibidem*, 305.
[6] v. *ibidem*, 362.

E surprinzător să constaţi cum şi-l apropriază aici Schopenhauer pe Kant, transpunând „critica" acestuia într-o nouă ontologie – şi anume una .... fantastică! De bună seamă: dacă cele două concepte kantiene fundamentale – „Erscheinung" şi „Ding an sich" – se referă, cum se exprimă Schopenhauer în *Versuch*, la două „feţe" contrare ale fiinţei, atunci gânditorul se află în aceeaşi situaţie ca şi eroii povestirilor cu fantome, confruntaţi şi ei cu misterul celor „două ordini" ale realului. Veridice-deşi-neverosimile sunt toate 'poveştile' cu dedublări, apariţii, previziuni etc. pe care Schopenhauer le adună în 'dosarul' său, convins că el însuşi se află în posesia singurului răspuns modern la enigmele consemnate. Soluţia sa este „idealistă": ordinea a doua, ascunsă, a realului coincide cu cea a „lucrului în sine", *i.e.* cu fiinţa ideală, pre-individuală, identică în toate lucrurile, eternă şi indestructibilă, pe scurt: „voinţa". Visul „teorematic" (cu toate fenomenele înrudite, după concepţia lui Schopenhauer) este un „drum prin lucrul în sine"[7] – „cale regală", am putea noi spune, a spiritului, de vreme ce ea transcende determinările materiale, spaţio-temporale, deschizându-se spre eternitate.

Acest vis adevărat, detaşat de „coaja" corporală a insului care visează, îi apare lui Schopenhauer a furniza temeiul unei metafizici noi. El este însă greu accesibil reflecţiei. Schopenhauer distinge somnul „profund" de cel „uşor". Organul oniric nu lucrează deplin decât în somnul adânc. Visele teorematice, „adevărate", care suprimă inexorabilul *principium individuationis*, nici nu ne mai aparţin. De ele nu ne amintim decât rareori – şi numai în visele somnului uşor, superficial, pentru că „trezindu-ne", noi nu ne reîntoarcem întotdeauna în realitatea obiectivă: uneori trecem doar dintr-un vis în alt vis. Premoniţia onirică – fapt de a cărui autenticitate Schopenhauer nu se îndoieşte – arată că, în mod excepţional, visele pe care ni le amintim, păstrează – incifrată însă – amintirea celor pe care în mod curent le uităm. Pe acestea din urmă Schopenhauer nu le mai compară cu delirul, ci le consideră înrudite cu aptitudinile cognitiv-revelatoare excepţionale – paranormale, le-am numi noi azi – de tipul clarviziunii, transei somnambulice, telepatiei etc. Practica onirică constituie ea însăşi o parte vie a noii filozofii pe care o anunţă Schopenhauer – un capitol de „metafizică experimentală".

[7] *ibidem*, 364.

Analogia desvârşită dintre realitate şi vis, visul în vis, conştiinţa ca amnezie, migraţia sufletului detaşat din „coaja" care rămâne dormind pe pământ, marele vis al fiinţei eterne, *aceeaşi* sub cele mai diverse aparenţe.... Câte asemănări să mai enumerăm pentru a dovedi înrudirea profundă dintre *Sărmanul Dionis* şi onirologia schopenhaueriană? Dar chiar pentru monologul 'kantian' – cum se spune de regulă – cu care se deschide povestirea, găsim o corespondenţă în *Versuch*:

> „(...) potrivit doctrinei kantiene despre idealitatea spaţiului şi a timpului, înţelegem că lucrul în sine, adică ceea ce este cu adevărat real în toate aparenţele, liber de formele inerente intelectului, nu cunoaşte diferenţa dintre aproape şi departe, dintre prezent, trecut şi viitor; prin urmare, distincţiile întemeiate pe formele respective ale cunoaşterii nu se dovedesc a fi absolute; pentru modalităţile de cunoaştere la care ne referim aici (este vorba de clarviziunea somnambulică, n.m.), (...) ele (distincţiile, n.m.) nu mai constituie graniţe de netrecut."[8]

Şi în ce priveşte „roata" secolelor, pe care „omul adevărat" o poate el însuşi învârti:

> „Căci, dacă timpul nu este o caracteristică a esenţei propriu-zise a lucrurilor, atunci *înainte* şi *după* nu mai au nici o importanţă în această privinţă: prin urmare, un eveniment poate fi cunoscut înainte de a se fi produs la fel de bine ca şi după aceea (...) Faptul poate fi sugerat şi prin următoarea comparaţie: *lucrul în sine* este un primum mobile (...) care pune în mişcare întregul mecanism complicat şi pestriţ al lumii. El trebuie să fie de altă natură şi structură decât acesta. Noi vedem legătura dintre compo-

[8] „(...) infolge der Kantischen Lehre von der Idealität des Raumes und der Zeit begreifen wir, daß das Ding an sich, also das allein wahrhaft Reale in allen Erscheinungen, als frei von jenen beiden Formen des Intellekts, den Unterschied von Nähe und Ferne, von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft nicht kennt; daher die auf jenen Anschauungsformen beruhenden Trennungen sich nicht als absolute erweisen, sondern für die in Rede stehende, durch Umgestaltung ihres Organs im Wesentlichen veränderte Erkenntnisweise keine unübersteigbaren Schranken mehr darbieten." (*ibidem*, 318, trad. I.G.).

nentele mecanismului în pârghiile şi roţile puse cu intenţie la vedere (succesiune temporală şi cauzalitate): dar ceea ce le imprimă tuturor *prima* mişcare, noi nu vedem (...)." [9]

O idee trebuie de asemenea subliniată înainte de a încheia seria corespondenţelor – anume rolul secundar pe care-l atribuie Schopenhauer fanteziei. Această facultate, minoră în concepţia sa, rămâne situată printre fenomenele psihologice, alături de visele banale din somnul uşor. Înţelegem şi mai limpede, pornind de aici, anvergura proiectului eminescian: *Sărmanul Dionis* nu este o ficţiune seducătoare, născută din graţia unei imaginaţii supraabundente, ci un vis profund, serios, major – o experienţă metafizică aşadar, cum credeau romanticii că doar fantasticul – „singura literatură esenţială" – putea fi.

Cum să fixăm în cronologia lecturilor eminesciene acel moment „târziu", după aprecierea doctorandului, când cărţile lui Schopenhauer i-au ajuns în mână? Povestirea definitivată în toamna lui 1872 demonstrează limpede că la acea dată Eminescu nu „avea" doar „în sine", spontan cumva şi vag, unele idei ale filozofului, ci-i studiase temeinic cel puţin câteva dintre operele cele mai semnificative – şi anume nu dintre cele pe cale de a ajunge la modă.[10] „Afinităţile elective", care joacă aici un rol evident (şi profund tulburător totodată), facilitează desigur iniţierea tânărului discipol în opera maestrului, fără a-i anihila

[9] „Denn ist die Zeit keine Bestimmung des eigentlichen Wesens der Dinge; so ist, hinsichtlich auf dieses, Vor und Nach ohne Bedeutung: demgemäß also muß eine Begebenheit ebensowohl erkannt werden können, ehe sie geschehn, als nachher. (...) Auch läßt sich die Sache sich in folgendem Gleichnis veranschaulichen: *Ding an sich* ist das primum mobile [erste Bewegende] in dem Mechanismus, der dem ganzen komplizierten und bunten Spielwerk dieser Welt seine Bewegung erteilt. Jenes muß wohl von einer anderen Art und Beschaffenheit sein als dieses. Wir sehen wohl den Zusammenhang der einzelnen Teile des Spielwerks in den absichtlich zutage gelegten Hebeln und Rädern (Zeitfolge und Kausalität): aber das, was diesen allen die *erste* Bewegung erteilt, sehen wir nicht. (...)." (*idem*, trad. I.G.).

[10] *Versuch* nu numai că nu a ajuns la modă – textul a rămas mai curând necunoscut. Nici cercetătorii de azi nu-i acordă vreo atenţie deosebită. Probabil că filozofii 'serioşi' trec politicos cu vederea această „pledoarie pentru fantome", în loc s-o citească cu atenţie.

însă discernământul. Chiar înainte de a fi frecventat la Berlin cursurile de anatomie şi fiziologie ţinute de somităţi ale vremii, Eminescu pare puţin dispus, de pildă, să împartă entuziasmul lui Schopenhauer pentru magnetismul animal – „cea mai mare descoperire a secolului", după părerea filozofului. Nici ontologia *dualist*-fantastică schiţată în *Versuch* nu traversează rece, indiferentă, neschimbată, spiritul tânărului scriitor. Ceea ce păstrează el din onirologia schopenhauerină în *Sărmanul Dionis*, este în primul rând ideea accesului la „lucrul în sine" graţie convertibilităţii reciproce a celor două conştiinţe – diurnă şi nocturnă –, iar întrebările sale privesc – după cum a arătat analiza povestirii, respectiv deconstrucţia categoriei eroului – mai ales consecinţele acestei metafizici pentru *chestiunea identităţii personale*: misterul relaţiei dintre Eu şi Celălalt.

Cum a evoluat reflexia eminesciană despre vis în anii sejurului berlinez? Dacă, aşa cum presupuneam, Eminescu căuta în *Lexiconul Schopenhauer* şi indicii privind 'meteorologia' spiritului german în zorii erei imperiale, el trebuie să fi remarcat că la numai două decenii de la ultima ei revizuire de către autorul însuşi, onirologia schopenhaueriană nu mai putea fi expusă publicului avizat fără măsuri de precauţie. În perioada prelegerilor unor Du Bois-Reymond sau Helmholtz, chestiunea fantomelor trebuie să i se fi părut „depăşită" (cum o va clasa şi Freud, cincizeci de ani mai târziu însă, în studiul despre „insolitul îngrijorător"). Conexiunea stabilită de Schopenhauer între vis şi fenomenele oculte, parapsihologice, pare definitiv lovită de desuetudine: pe acestea Frauenstädt le tratează separat, în articolul intitulat „Magnetism". Regăsim în această secţiune a *Lexiconului* atât noţiunea de „Traumorgan", cât şi ideea fundamentală a adevărului (veridicităţii) visului – şi anume într-o prezentare care redă de fapt mult mai fidel decât cea consacrată *expressis verbis* visului, caracterul insolit, flagrant romantic al concepţiei schopenhaueriene despre inconştient. Într-un alt articol, intitulat „Traumdeutung" („Interpretarea visului"), Frauenstädt reţine nu numai interesul lui Schopenhauer pentru tradiţia oniromantică, ci şi contribuţia lui critică în această privinţă – anume ideea că visul – o elaborare individuală – nu poate fi „tradus" cu ajutorul nici unui lexicon universal: cheia „alegoriilor" onirice trebuie găsită de interpret pentru fiecare individ în

parte – mai mult chiar: pentru fiecare vis în parte. Această idee, actuală şi astăzi, pare să-i fi atras în mod special atenţia lui Eminescu – cum voi arăta într-un capitol ulterior.

Dar cum putea concepe eul şi identitatea un receptor modern al onirologiei schopenhaueriene? Remodelaţi noapte de noapte de aluviunile visurilor imemorabile, noi credem doar a ne trezi mereu „aceiaşi", şi cum nu ştim ce intermundii ne vor găzdui în visele viitoare, ideea că suntem proprii noştri stăpâni şi ne posedăm întru totul, se dovedeşte ilogică. Cum să înţelegem *individualitatea* unui ins care e în parte *acelaşi* cu altul, cu care împarte visele? Dar, altfel decât filozofilor postfreudieni, această deposesiune nu-i „încarcă" lui Eminescu conştiinţa – dimpotrivă: graţie inconştientului, consideră el, depăşim doar perimetrul existenţei empiric-individuale, eliberându-ne dintr-o recluziune nefastă, pentru a regăsi fiinţa infinită. Ne mişcăm imponderabili prin timp şi spaţiu, suntem pretutindeni şi mereu prezenţi, *suntem* pur şi simplu, în mod absolut. Departe de a învăţa docil lecţia maestrului, Eminescu are o idee proprie despre conştiinţa nocturnă. Chiar dacă universul său imaginar e cufundat într-o somnolenţă voluptuoasă şi inspirată, iar figurile care-l populează, se mişcă lent, fantomatic, absente, răpite de torpoarea visării, căzute parcă în transă hipnotică, performanţa metafizică nu mai colaborează la Eminescu cu mantica. „Ordinea lucrului în sine" îşi pierde treptat pentru el caracterul *supranatural-ocult.* Suferinţa existenţei rămâne un rău intolerabil, dar mântuirea (în care Schopenhauer văzuse sensul filozofiei) nu se mai ascunde în abisurile memoriei individuale. Şi dacă nu uităm pretinsa „criză" interioară traversată la Berlin, ne putem imagina că, sub influenţa – brutală, poate – a spiritului ştiinţific instaurat aici, Eminescu nu mai speră – ca Dionis/Dan – să resusciteze din noianul propriilor vise uitate un *arché* nemuritor, şi nici omnipotenţa spiritului într-un univers paralel nu pare să-l mai preocupe altfel decât la modul ludic-ficţional.[11] „Das Ding an sich muß man auf sich beruhen lassen", admite el – altfel spus: De lucrul în sine nu ne putem atinge. Dar în sala luminoasă a minţii sale, chiar dacă intră cu trufia ultimului mare

[11] Magia, necromancia, seducţia magnetică etc. îşi păstrează atractivitatea ca motive literare, aşa cum o arată proiectul povestirii *Avatarii faraonului Tlà.*

cuceritor, contingentul sfârşeşte prin a se îmblânzi, răsfrânt în oglinzi inspirate. Răul de a fi poate totuşi înceta – şi anume încă în lumea de-aici, căci viaţa diurnă este şi ea îmbibată de vis.

Un „monstru" – „das Ungeheuer Alltäglichkeit" – numea Schopenhauer viaţa de zi cu zi. Eminescu, dimpotrivă, se întoarce cu speranţă la experienţa banal-cotidiană ca spre o posibilitate de salvare. Dar nici acum el nu se rupe de fapt de Schopenhauer, ci-i duce mai departe gândurile. Celibatarul frankfurtez, înrăit, misogin şi mizantrop, mai obsecvios faţă de pudelul său alb decât faţă de orice concetăţean, nu-şi putea lămuri câteva dintre aptitudinile umane pretins fireşti – dragostea şi mila, în primul rând – decât apelând la teoria magnetismului. Din punctul de vedere al antropologiei pozitivist-materialiste, altruismul constituie într-adevăr o anomalie comportamentală. Lui Schopenhauer însuşi orice pornire de simpatie către Celălalt, chiar şi incipientă, i se păruse la fel de insolită ca prezenţa defuncţilor într-o şedinţă de spiritism. Iar dacă dragostea poate într-adevăr stabili o legătură intimă, nemijlocită de cuvinte, între două specimene umane, performanţa se datorează „organului oniric": doar el suspendă principiul individuaţiunii, făcând spiritele permeabile unul pentru celălalt.[12] Visul în doi – beatitudinea supremă la care ajung, cum ştim, „eroii" eminescieni – nu constituie aşadar numai un motiv poetic, ci şi o chestiune de metafizică. În preajma ei Schopenhauer renunţă la sarcasme, încruntându-şi îndelung fruntea: este vorba de transparenţa reciprocă a conştiinţelor – o fisură în carcasa *ego*-ului.

---

[12] I s-a imputat lui Schopenhauer multă vreme cutezanţa de a defini lucrul în sine ca „voinţă", s-a deplorat (pretinsa) recădere în naivitatea metafizicii prekantiene. Şi totuşi tocmai de acest 'păcat' se leagă şi câştigul antropologiei moderne a subiectului. Onirologia schopenhaueriană transmite moştenirea romantică. „Organul oniric" permite o reîntemeiere a eticii. În timp ce pentru Kant comportamentul moral se bazează pe respectul normelor şi necesitatea lui este de ordin teoretic (etica interzice individului acele acte care pot aduce prejudicii Celuilalt, plecând de la principiul că Celălalt – un alt eu – are aceleaşi drepturi ca şi mine), Schopenhauer admite o componentă „animalică" în raporturile interumane – „simpatia". Pentru Kant, binele şi răul sunt evaluate în mod egoist, ca avantaje sau dezavantaje, în funcţie de percepţiile proprii, căci trăirile Celuilalt sunt simple supoziţii, la fel de (in)comunicabile ca şi visele lui. Pentru Schopenhauer, dimpotrivă, Celălalt nu mai este o simplă ipoteză, ci un „animal" care visează şi cu care mă pot confunda şi eu în vis.

Printre manuscrisele berlineze se află şi *brouillon*-ul unui fragment din marele poem proiectat de Eminescu: *Povestea magului călător în stele* (respectiv *Feciorul de împărat fără stea*). Reapare aici, anume în poziţie dominantă, motivul mai vechi eminescian al harfei poetului/cântăreţului – dar într-o conexiune particulară, specific schopenhaueriană, cu visul şi viaţa inconştientă. „O jumătate-ntreagă a sufletului (său)" e depusă în lemnul harfei – spune aici poetul – şi ea l-a părăsit, fugind într-o noapte departe, în insondabile adâncimi siderale. Dar doliul nu e fără speranţă, căci visul reîntregeşte ceea ce a despărţit:

„Când noaptea însă-i caldă, molatecă şi brună,
Atunci o strig din mare, atunci o chem din lună
Pe-acea parte iubită a chiar fiinţei mele
Şi ca să-mi vie-o roagă unde, natură, stele.
Ş-atunci prin nouri vine ca o rază de soare,
Atinge a mea frunte adâncă visătoare
Şi se preface-n chipul ce l-am visat mereu
Ş-o recunosc că-i partea [sic] a sufletului meu."[13]

Deposesiunea eului de „jumătatea" sa nu are aici, cum vedem, conotaţiile funest-patologice care însoţesc de regulă ideea modernă a inconştientului. Lui Eminescu pierderea parţială a identităţii nu-i apare ca o sumbră alienare, ci ca deschidere a conştiinţei prin ce are ea mai „bun", mai „pur" şi „sfânt" spre un orizont ce o depăşeşte („Arfei mele vibrânde, / Gândirile-mi mai bune, mai pure şi mai sfânte / Le-am încrezut..."). Şi separaţia nu e ireversibilă, căci sufletul dăruit poate fi invocat în vis. Dar „jumătatea" regăsită este şi nu este aceeaşi: îmbibată de alteritate, ea este a mea şi străină, *eu* şi *Celălalt* totodată. După părerea mea, „organul oniric" este pentru Eminescu „inima". În contextul onirologiei schopenhaueriene se clarifică şi sensul frazei sale atât de frumoase şi de misterioase totodată:

„Da! orice cugetare serioasă, orice descoperire mare purcede de la inimă şi apelează la inimă. Este ciudat, când cineva a pătruns o dată pe Kant, când e pus pe acelaşi punct

[13] Variantă a *Poveştii magului călător în stele*, datând probabil din 1873, cit. după A. Rusu, *op.cit.*, 493 sq.

de vedere atât de înstrăinat acestei lumi şi voinţelor ei efemere, mintea nu mai e decât o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumi noi – şi pătrunde în inimă. Şi, când ridici ochii, te afli într-adevăr în una. Timpul a dispărut şi eternitatea cu faţa ei cea serioasă te priveşte din fiece lucru. Se pare că te-ai trezit într-o lume încremenită cu toate frumuseţile ei şi cumcă trecere şi naştere, cumcă ivirea şi pieirea ta înşile sânt numai o părere. Şi inima nu mai [sic] e în stare a te transpune în această stare. Ea se cutremură încet din sus în jos, asemenea unei arfe eoliane, ea este singura ce se mişcă în această lume eternă..., ea este orologiul ei."[14]

Nu numai metafora „arfei eoliene", ci şi sensul total al fragmentului citat ne incită să vedem în „inimă" corespondentul eminescian al „organului oniric", altfel spus: al inconştientului. Ca şi cugetarea metafizică, iubirea deschide o „fereastră" spre frumuseţea adâncă a lumii. În timp ce *Lexiconul Schopenhauer* consfinţeşte conexiunea esenţială dintre dragoste („Geschlechtsliebe") şi magie, lui Eminescu „visul în doi" încetează de a-i mai apărea drept performanţa 'supranaturală' şi exclusivă a cuplului erotic. „Inima" sa *dezleagă* problema, pentru că ea nu mai aşteaptă norocul întâlnirii miraculoase, pe care circumstanţele vieţii îl pot refuza. Ea se deschide fără pretenţii Celorlalţi. „Orologiul eternităţii" bate astfel fără intermitenţe, şi lucrurile îşi păstrează netulburate de capriciile hazardului chipul suav, „serios".

[14] *Opere XV*, 42. Citat şi de C. Noica, „Eminescu şi Kant", în: *Introducere la miracolul eminescian*, 256 (grafia desigur potrivită: „inima *numai* e în stare", s.m.).

VII. „ŞI POPOARELE DORM...". EMINESCU ŞI ETNOPSIHOLOGIA.

> „Oamenii învăţaţi dar fără talent propriu, adică purtătorii ştiinţei moarte, mi-i închipuiesc ca o sală întunecată cu o uşă de intrare şi una de ieşire. Ideile străine intră printr-o uşă, trec prin întunericul sălii şi ies pe cealaltă, indiferente, sigure şi reci... Capul unui om de talent e o sală iluminată, cu pereţi şi oglinzi. De afară vin ideile într-adevăr reci şi indiferente – dar ce societate, ce petrecere găsesc!"
>
> M. EMINESCU

Spre sfârşitul sejurului său în Berlin, şi cu o intensitate sporită după întoarcerea în ţară, Eminescu îşi orientează interesul – biografii vorbesc aici la unison – către istoria naţională a românilor şi zestrea culturală a acestora, în primul rând folclorul. Să fie vorba de o eschivă a doctorandului ajuns în criză de timp? Sau de o *mutaţie* mentală – expresia acelei pretinse nevroze, de care ar fi suferit Eminescu în anii „exilului" berlinez şi care i-ar fi marcat definitiv personalitatea? Când jenant, când *unheimlich*, subtextul unor asemenea ipoteze traduce, cred, în primul rând nervozitatea biografilor, ajunşi ei înşişi în criză de informaţii şi totodată la limita propriei capacităţi de înţelegere.

Dintre caietele poetului, pentru salvarea cărora a pledat cu pasiune, C. Noica alege la un moment dat drept mostră unul de-o „învălmăşeală" care nu poate să nu pună pe gânduri – e convins Noica – pe oricine crede a-l cunoaşte pe Eminescu după lectura „celor vreo câteva zeci de poezii din primul volum şi a câtorva postume".[1] Între zeci de pagini de note, însemnări şi extrase, multe în limba germană, despre istorie, estetică, filologie, economie, biologie, chimie etc., între extrase din Herbart şi consideraţii de semantică comparativă, germano-română, Noica menţionează fugitiv şi nişte „gânduri stranii", ca de pildă cel inaugurat cu cuvintele: „Şi popoarele dorm...".[2] În ce context stă această frază, care, izolată, sună atât de enigmatic?

---

[1] Vezi C. Noica, „Ce cuprind caietele lui Eminescu", în: *Fragmentarium*, 675–682, resp. 678.
[2] *ibidem*, 677.

Este vorba de un fragment din perioada studiilor, pe care autorii ediției definitive a *Operelor* l-au clasat printre scrierile „social-politice", fără a-l fi putut data mai precis.[3] El constituie – conform acestei ediții – începutul unui expozeu despre stat. Cred că nici sensul, nici însemnătatea acestui 'preambul' nu au fost încă apreciate în mod adecvat, după cum nici aderența lui logică la restul discursului nu pare să fi suscitat discuții. Îl citez după ediția definitivă:

> „Chiar când omul visează în somnul lui adânc, totuși nu-și poate aduce aminte de vis. Abia când somnul adânc devine ușor umbrele chipurilor din cel dentâi s-aruncă în cel de-al doilea și nasc visuri de care-ți poți aduce aminte – chipuri cari sânt numai simbolele celor văzute în somnul adânc. Și popoarele dorm. La începutul instinctiv al vieței lor ele trăiesc în stat natural asemenea albinelor, își creează instituții și uz ce ar trebui să le găsească bune dacă le-ar crea cu conștiința, ba cari chiar sânt din punctul lor de vedere mai raționale și mai bine-ntocmite decât legi și instituții create prin reflecțiune. Instituțiile cresc ca plantele, totul în ele e cu minte, fără ca mintea să fi jucat vreun rol la crearea lor, instinctul sigur al naturei le-a creat bune și oamenii vegetează în acest organism viu fără să-și dea seama, ba chiar fără să le vie-n minte cum că ar putea fi și altfel. Asta-i o viață neconștie, e un fel de clar-vedere naivă, asemenea vieței nocturne și a pasurilor lunatecelor: somnul adânc. Dar când se scriu legile? Când încep a deveni controverse, când naivitatea încetează, când uzul începe a fi privit ca formă goală și nu ca expresia spontană a unui înțeles, a unei trebuințe. Acest moment e somnul ușor și momentele de fixare și visurile acestui somn ușor sânt simbole; dar, fiindcă aceste

[3] v. manuscrisul *2257*, în: *Opere XV*, 69; de asemenea în: *Fragmentarium*, 222 sq. În sinopsa propusă de Magdalena Vatamaniuc în acest volum, textele perioadei berlineze nu sunt separate de cele anterioare, din anii de la Viena. În ce mă privește, mă îndoiesc și de continuitatea internă a fragmentelor juxtapuse aici și de justețea clasificării primului pasaj drept „scriere social-politică". În privința datării fragmentului care mă interesează, apartenența lui la perioada berlineză mi-a fost confirmată de D. Vatamaniuc, căruia îi mulțumesc pe această cale.

simbole nu sânt adevărul însuşi ele dau loc la cele mai diferite esplicări, şi aceste esplicări împlu viaţa spirituală a popoarălor. Religie, istorie, filozofie, comentarea dreptului vor într-una să descifreze simbolele în care s-a aşezat infailibilul spirit al naturei. Natura iese din somnul omogenităţii, din *en kai pan,* instinctiv neconştiu – însă sigur şi infailibil în pasurile [lui], într-o stare consecutiv mai conştie, mai raţională, însă mai nesigură; o stare, a cărei cele mai multe pasuri sânt greşeli. Iese dintr-un somn treaz, care nimereşte toate scopurile sale cu mijloacele cele mai simple, vasăzică cele mai raţionale, într-o trezire plină de visuri, unde pasul e nesigur şi unde scopurile s-ajung adesea prin cele mai complicate şi mai penibile mijloace. S-ar părea că ştiinţa, care caută înţelesul acestor forme, cearcă a întoarce oamenii de unde-a plecat – deşi pe o cale foarte lungă. Pe când omul, fără s-o ştie, înconjură într-un an soarele, cât i-ar trebui ca să-l înconjure conştiu şi numai după voinţa sa, pas cu pas? Viaţa desigur nu-i va ajunge. Astfel pentru problemele ştiinţei nu va ajunge viaţa omenirei ş-a pământului şi desigur că cel din urmă om va sta tot înaintea ultimei probleme, fără să aibă răspunsul la ea."[4]

Eminescu îşi deschide aşadar consideraţiile „despre stat" cu o teorie neobişnuită a istoriei. Viaţa popoarelor, afirmă el, începe cu un „somn adânc". Ca în vis, cu „un fel de clar-vedere naivă, asemenea vieţii nocturne şi a pasurilor lunaticilor", ele creează instituţii şi legi, care, deşi descoperite „fără ca mintea să fi jucat vreun rol", sunt mai bune decât dacă ar fi rezultat din „reflecţiune". „Instinctul sigur al naturii" le-a produs, şi ele nu devin obiect de dezbatere şi controversă decât în momentul în care comunitatea îşi pierde naivitatea, trecând din „somnul adânc" într-un „somn uşor". În această fază, comunitatea îşi fixează scriptic forma obişnuită de viaţă, dar şi această a doua viaţă, istoria, este de fapt tot un vis, iar tradiţiile scrise sunt „simboluri" şi nu adevărul însuşi, pe care doar „infailibilul" spirit al naturii îl ştie. Cu aceste simboluri şi cu descifrarea lor comunităţile îşi petrec timpul vieţii lor pretins vigile – de fapt o

[4] *Opere XV*, 69.

„trezie plină de visuri". Cu mijloacele reflecției raționale ele caută pe drumul cunoașterii înțelesul formelor de viață create la începutul timpurilor cu siguranță somnambulică: drum lung și semănat cu erori, pentru care viața omenirii pe pământ probabil că nu va ajunge!

Noica cita, cum spuneam, cu uimire sentința „și popoarele dorm..." – dezarmat încă o dată în fața miraculoaselor „maculatoare" eminesciene. În ce ne privește, nu ni se pare greu să recunoaștem în „straniile" rânduri limbajul onirologiei schopenhaueriene, cu care ne-am familiarizat între timp. Am menționat, de asemenea, că Eminescu își completase – sau poate doar împrospătase – la Berlin lecturile schopenhaueriene, consultând în paralel *Lexiconul* lui Frauenstädt, recent apărut. Or, printre urmele pe care această lucrare le-a lăsat în caietele sale, găsim și tezele privind straturile somnului și raportul dintre ele, respectiv modalitățile regimului oniric, ceea ce ne ajută dacă nu să datăm exact textul care ne preocupă aici, măcar să-l situăm în fluxul lecturilor eminesciene, anume în secvența berlineză.[5] În lumina macrocontextului descoperit, onirologic-schopenhauerian, „somnul adânc" și cel „ușor", trezirea din visul primordial într-un alt vis, care păstrează, cifrată, amintirea celui dintâi, siguranța somnambulică și pașii întotdeauna justi ai lunaticilor etc. încetează de a ne mai uimi. Insolită rămâne însă plasarea structurii subiective deja cunoscute într-o perspectivă diacronică și transpoziția ei din sfera individuală în spațiul vieții colective. Dar și această 'bizarerie' se explică, dacă ținem seama de contribuția pe care Eminescu însuși credea că o poate aduce la dezvoltarea potențialului ideatic ascuns în metafizica lui Schopenhauer. Reamintesc scrisoarea sa către Maiorescu, în ajunul candidaturii pentru catedra de filozofie din Iași:

> „Revin la subiectul meu. Metafizica schopenhaueriană este corectă în ce privește diviziunea lumii în voință și reprezentare. În măsura în care el nu poate fi cercetat nici prin percepția internă nici prin cea externă, lucrul în sine trebuie lăsat de o parte (...). În ce privește bazele unor eventuale prelegeri, aș fi așadar împăcat cu mine însumi;

[5] v. supra cap. IV, iar pentru notele de lectură din Frauenstädt, *Opere XV*, 433.

dacă mă gândesc însă la realizarea lor, trebuie să mărturisesc că îmi lipseşte tocmai ceea ce s-ar cuveni să constituie începutul, anume cunoştinţele în domeniul ştiinţelor pozitive, în special al antropologiei. Din punct de vedere personal, situaţia se explică. Nu m-am gândit niciodată la posibilitatea unei eventuale numiri ca profesor în această disciplină şi nu am început aşa cum ar fi trebuit să înceapă un viitor profesor; dimpotrivă, am abordat chestiunea direct în punctul în care, după părerea mea, sistemul era încă insuficient elaborat. Filozofia dreptului, a statului şi a istoriei sunt la Sch[openhauer] doar vag schiţate, şi totuşi cheia fundamentării lor corecte se află neîndoielnic în metafizica sa. *O anthropos zoon politikon,* spunea deja Aristotel, şi orice gânditor din vechime era cel puţin un teoretician politic, pentru că nu se poate pierde din ochi tocmai ceea ce prezintă în cea mai mare măsură interes practic (...) Eu cred că am găsit soluţia problemelor centrale."[6]

„Interesul practic" pe care-l atribuie Eminescu reflecţiilor sale, constă în legitimarea „direcţiei critice" inaugurate de Junimea în cultura română. O declară limpede, deşi fără dezinvoltură:

[6] „Ich komme auf meinen Gegenstand zurück. Die Schopenhauer'sche Metaphysik ist in ihrer Zweitheilung der Welt in Wille und Vorstellung richtig. Das Ding an sich, insofern es nicht durch innere noch durch äussere Wahrnehmung erforscht werden kann, muss man auf sich beruhen lassen. (....) Über die Grundlage eventueller Vorlesungen wäre ich also mit mir selbst einig; wenn ich aber an die Ausführung denke, so muss ich gestehen, dass mir dasjenige womit ich hätte anfangen müssen, fehlt, die naturwissenschaftlichen Kenntnisse, speciell Anthropologie. Persönlich ist das gegründet. Ich habe nie an die Möglichkeit einer eventuellen Ernennung zum Lehrer dieser Wissenschaft gedacht und nicht so begonnen, wie ein künftiger Lehrer hätte beginnen müssen, sondern die Sache besonders dort an dem Puncte in Angriff genommen, an welchem mir das System dem Stoffe nach zu wenig ausgearbeitet erschien. Rechts-[,] Staats- und Geschichtsphilosophie sind bei Sch[openhauer] nur angedeutet, und dennoch ist der Schlüssel zu einer richtigen Grundlegung derselben in seiner Metaphysik endgültig enthalten. *O anthropos zoon politikon,* sagte schon Aristoteles und von den Alten war ein jeder wenigstens theoretischer Politiker, denn man darf nicht dasjenige unausgeführt lassen, was am meisten praktisches Interesse hat (...) Ich glaube nun die Lösung der einschlägigen Probleme gefunden zu haben (...)". *Opere XVI,* 47 (trad. I.G.).

„Interesul practic pentru patria noastră ar consta, cred, în eliminarea teoretică a oricărei îndreptăţiri la importul necritic de instituţii străine, care nu sunt altceva decât organizări speciale ale societăţii omeneşti în lupta pentru existenţă, şi care pot fi deci – în principiile lor generale – receptate, dar a căror cazuistică trebuie să rezulte empiric din relaţiile dintre popor şi ţară."[7]

Acestor probleme le-a consacrat Eminescu cea mai mare parte a timpului petrecut la Berlin, aflăm din aceeaşi scrisoare. Şi ele nu i s-au impus pe neprevăzute. Interesul său pentru *zoon politicon*, organizarea şi spiritualitatea comunităţilor nu s-a trezit abia la Berlin şi, chiar dacă scrupulele ştiinţifice împărtăşite protectorului său sunt motivate, Eminescu nu era nepregătit pentru a aborda pozitiv o chestiune a cărei soluţie teoretică, cum susţine, o găsise deja.

Pasiunea nativă, s-ar putea spune, a lui Eminescu pentru viaţa tradiţională a satului românesc a fost dublată foarte timpuriu de un viu interes teoretic. Eminescu luase cunoştinţă de cercetările etnopsihologice chiar de la naşterea disciplinei. Publicaţiile întemeietorilor ei, Moritz Lazarus şi Heinrich Steinthal, îi erau familiare încă dinainte de a veni la Berlin, oraşul în care cei doi savanţi trăiau. Nu ar fi exclus ca Eminescu să-i fi fost prezentat chiar personal lui Lazarus, cu ocazia vizitei pe care Titu Maiorescu i-a făcut-o acestuia la Berlin, în 1873. Lazarus fusese tocmai numit „ordentlicher Professor" (*ordinarius*) la Universitatea Friedrich-Wilhelm – o consacrare care pentru un evreu, în condiţiile de atunci ale Imperiului, ţinea încă de domeniul utopiei. În semestrul de iarnă 1873/74 şi-a ţinut Lazarus la Universitate prima prelegere, repurtând un succes excepţional. Prietenul şi colaboratorul său, Steinthal, trebuia

[7] „Das practische Interesse für unser Vaterland läge nun in der theoretischen Beseitigung aller Berechtigung zum unkritischen Import fremder Institutionen, als welche nichts anderes denn specielle Organisationen der menschlichen Gesellschaft im Kampfe ums Dasein sind, welche nun in ihren allgemeinen Principien wohl recipirt werden können, deren Casuistik aber sich aus den Verhältnissen von Volk und Land empirisch ergeben muß." (*idem*, trad. I.G.). Finalul frazei este destul de ambiguu: probabil că Eminescu se gândeşte la o interdependenţă între popor şi mediul său originar de viaţă.

însă să se mulţumească în continuare cu statutul obţinut din 1862, de „außerordentlicher Professor".

Manuscrisele eminesciene din perioada vieneză conţin peste două sute de pagini cu transcrieri, traduceri, excerpte şi însemnări din/privind publicaţia „Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft", ca şi primele contribuţii ale întemeietorilor etnopsihologiei – *Das Leben der Seele, Die Verdichtung des Gedanken in der Geschichte, Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie.*[8] Sunt pe de altă parte bine cunoscute atât entuziasmul lui Eminescu pentru literatura populară, valorificată în spiritul romantismului german, descoperit în apropierea lui Aron Pumnul, cât şi perseverenţa cu care el culegea folclor, stimulat în această direcţie de Miron Grandea şi grupul de la „Orientul", sau de revista „Familia". La nouăsprezece ani, şase luni după ce debutase ca poet, Eminescu publica *Făt-Frumos din lacrimă.* Să mai amintim că el avea să ajungă mai târziu o autoritate în domeniul creaţiei populare, şi că astăzi cunoscătorii îl pun, în această privinţă, alături de Alecsandri, Heliade-Rădulescu şi Hasdeu? Semnificativ este nu numai că Eminescu, cum au reţinut şi repetat până la saţietate ideologii naţionalişti, recomanda contemporanilor 'bolnavi' de pesimism baia regeneratoare în folclor, „izvorul pururea reîntineritor": această reţetă nu iese din zona clişeelor uşor penibile decât dacă analizăm mai atent sensul particular pe care-l dădea Eminescu 'terapiei'.

> „E păcat cum că românii au apucat de-a vedea în basm numai basmul, în obicei numai obiceiul, în formă numai forma, în formulă numai formula"[9],

constata Eminescu, deplorând de fapt prin acest şir de tautologii reducţionismul celor care abordau fenomenul, cu pretenţii de specialişti. Producţiile populare nu sunt pentru Eminescu „bunuri" de ordinul celor care se pot înregistra, descrie din exterior şi clasifica. El opune acestui pozitivism spiritul „istoricului", care încearcă să *înţeleagă* „cauza spirituală", „mai înaltă" a

[8] v. *Opere XV*, cap. „Psihologia popoarelor şi ştiinţele înrudite", 597–685.

[9] „Strângerea literaturii noastre populare", în: *Opere IX. Publicistica. 1870–1877*, Bucureşti (Editura Academiei R.S. România) 1980, 453 sq., sau *Fragmentarium*, 237.

manifestărilor tradiţional-populare – *principiul* lor, „*neapărat nemuritor*“ (s.m.).[10]

Potrivit premizelor etnopsihologice, Eminescu atribuie fiecărui popor un „suflet“ propriu. Cu acea scrupulozitate de care mai târziu va face el însuşi haz, dar care pe noi, astăzi, ne lasă perplecşi, Eminescu – pătruns de perspectivele tinerei discipline – a transcris cuvânt cu cuvânt „introducerea“ în etnopsihologie a lui Lazarus şi Steinthal.[11] Prolixitatea acestui text care numără mai multe zeci de pagini, nu pare a-l deranja. Oare observa el că savanţii berlinezi pledau pentru noua disciplină, deşi nu-i puteau încă determina cu precizie coordonatele în sistemul ştiinţelor deja omologate? Chiar desemnarea obiectului le creează dificultăţi: când *Volksseele* („*suflet* popular“), când *Volksgeist* („spirit *etnic*“), când *Nationalgeist* („spirit *naţional*“) denumesc Lazarus şi Steinthal acel ceva de existenţa căruia nu se îndoiesc. Câteva postulate clare stau totuşi la baza *plaidoyer*-ului lor: a) un popor (facem abstracţie aici de sinonimia problematică: naţiune – popor) este mai mult şi altceva decât suma inşilor care-l compun; b) poporul este o fiinţă vie; c) poporul este un tot unitar, cu o articulaţie internă fermă şi armonioasă – un „organism“; d) poporul este o fiinţă (şi) spirituală, ca atare liberă: el suportă istoria, dar şi-o şi modelează – potrivit dezideratelor sale specifice şi imperativului general uman: progresul. Etnopsihologia îşi propune să identifice manifestările „sufletului popular“, să elaboreze metoda potrivită de abordare (apelează în acest scop la istorie, psihologie, antropologie, etnografie, etnologie, lingvistică, delimitându-se însă teoretic de ele) şi să descopere legile proprii acestei entităţi încă nebuloase. Ca un mare X, significatul bântuie acest discurs, fără a putea fi fixat de vreunul dintre conceptele pe care le probează autorii. Probabil însă că foarte tânărul Eminescu învaţă încă foarte mult din tatonările savanţilor, care de altfel nu exclud cu totul, cum am văzut, luările de poziţie limpezi, de-o fermitate axiomatică.

Străini de orice predispoziţii colectiviste, fondatorii etnopsihologiei nu au nicidecum intenţia să subordoneze individul cine ştie cărei fantoşe transcendentale. Entităţile pe care le

[10] v. *idem*.

[11] „Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie [*Als Einladung zu einer Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*]“, în: *Opere XV*, 597–627.

concep ei, nu există decât în şi prin indivizi. Dar poate fi vorba aici de *entităţi* propriu-zise? Dacă sublinierile efectuate de Eminescu indică febra lecturii, putem constata că pulsul i se accelerează atunci când vede afirmat cu extremă claritate primatul spiritului („cauza spirituală", va spune el) în viaţa comunităţilor. Condiţiile obiective – teritoriul, clima, rasa etc. – *determină* comunităţile, fără a le *defini* însă ca unităţi cu un profil aparte. Factorul subiectiv – modul în care gândesc membrii grupului despre ei înşişi şi relaţiile care-i unesc – este constitutiv pentru o comunitate. Poporul, afirmă savanţii berlinezi, este „un grup uman care *se consideră* a alcătui, care simte că aparţine unui popor" (s.m.).[12] Etnogeneza, cu alte cuvinte, nu are loc în lipsa *conştiinţei* etnice, care nici ea nu se coagulează fără o bază afectivă: sentimentul armoniei între indivizi, al unei egalităţi şi solidarităţi elementare – ca între membrii unei familii. Etnopsihologia va avea, prin urmare, de cercetat definiţiile pe care comunităţile şi le dau ele însele – ceea ce am numi noi documentele conştiinţei etnico-naţionale, sau, altfel spus, formulele identitare pe care şi le elaborează comunităţile. Obiectul ei se arată, aşadar, a fi suprastructural şi istoric.

Altfel decât Pisica schopenhaueriană, care se repetă mereu aceeaşi în toate pisicile care au fost, sunt şi vor fi, Germanul – să zicem – ca prototip în care se recunosc germanii, se transformă neîncetat. „Poporul", postulează Lazarus/Steinthal – şi Eminescu subliniază febril –, „este un produs spiritual al indivizilor care-i aparţin; ei nu sunt un popor, ei îl creează necontenit."[13] Sau:

> „Sufletul popular produce *reprezentarea* şi prin asta *lucrul* popor." (s.m.)[14]

Urmând zigzagul reflexiei etnopsihologice aurorale, Eminescu atinge puncte de un idealism pronunţat. Entitatea „popor" ajunge uneori să se resoarbă în proiecţia identitară. Nu la nişte mega-actanţi în ordinea mundană – miriapozi supradimensionali,

[12] „(...) ein Menge von Menschen, welche sich für ein Volk ansehen, zu einem Volk rechnen." (*ibidem*, 612, trad. I.G.).

[13] „Volk ist ein geistiges Erzeugnis der Einzelnen, welche zu ihm gehören: sie sind nicht ein Volk, sie schaffen es nur unaufhörlich." (*idem*, trad. I.G.).

[14] „Der Volksgeist schafft die Vorstellung und damit auch die Sache Volk (...)" (*idem*, trad. I.G.).

coloşi care-şi ingurgitează fiii – se referă savanţii berlinezi. Ceea ce îi preocupă insistent, este *conştiinţa de sine* a comunităţilor ca factor de integrare a indivizilor în aşa-numitul „organism" etnic. Dar – ne putem atunci întreba, întorcându-ne la teoria lui Eminescu – cum să mai „doarmă" şi când să mai „viseze" un popor, dacă el nu „este" decât dacă şi cât timp „se creează" el însuşi, şi nu „se naşte" decât reflectând asupra lui însuşi, deci în stare de trezie? Prin tendinţa lor de a accentua componenta social-etică sau axiologică, de a raţionaliza aşadar chestiunea identităţii colective, primii etnopsihologi se delimitau implicit de versiunea pozitivist-biologică, primitiv-gregară a conceptului de popor. Şi totuşi ei nu eliminau cu totul ceea ce romanticii numeau *misterul* sufletului popular. Capacitatea acestuia de a se înţelege şi autodefini nu atinge perfecţiunea reflexiei de tip specular: ea se dezvoltă în orizontul mental deschis şi prefigurat de fiecare limbă. Pentru Lazarus şi Steinthal limba constituie nu numai mediul de expresie, ci şi matricea inconfundabilă a sufletului colectiv. În limbă se înrădăcinează sensibilitatea şi structurile mentale genuine ale comunităţii care o vorbeşte. Limba păstrează şi transmite nu numai conţinuturi logice, ci subiectivitatea integrală a vorbitorilor ei, până la cele mai fine nuanţe şi la inefabilul experienţei comune. Etnopsihologia implică aşadar în mod necesar studiul limbilor naturale – briliantă tradiţie a filologiei berlineze, cum ştim – şi nu numai sub aspect lingvistic, oricât de cuprinzător ar putea fi acesta. Întreg tezaurul cultural prin care se manifestă istoric o limbă, revelă „psihicul" vorbitorilor ei. Astfel înrădăcinat, „sufletul popular" rămâne şi pentru etnopsihologie – oricât de lucid şi-ar elabora ea metoda – în parte inanalizabil, tema unei hermeneutici de neîncheiat.

Judecând după „ciudatul" fragment citat la începutul capitolului, Eminescu concepe sufletul colectiv în analogie cu cel individual, ca întreg cu două feţe – una clară, alta obscură – împletire de vis şi veghe, instinct şi luciditate, spontaneitate naturală, „neconştie", şi reflexie raţională, „conştie". Eminescu ia aşadar o *iniţiativă teoretică,* punând în conexiune etnopsihologia incipientă, predominant raţionalistă, cu antropologia cea mai modernă, deschisă filozofiei inconştientului. Orientarea spre istoria naţională nu mai apare aşadar ca o abdicare a filozofului, ci ca o aplicare a acestuia la câmpul unei discipline noi, pe care îl redimensionează teoretic, îmbinând astfel rigoarea ştiinţei cu

aspiraţia sa primordială, metafizică. Dacă Eminescu a trecut într-adevăr printr-o „criză", el i-a găsit, din câte vedem, şi o *soluţie*. Dar oare nu exagerăm importanţa unei pagini aşternute, poate, în grabă într-un caiet, la întoarcerea studentului de la vreo prelegere? sau la cafenea, unde din nou citea în ziare şi reviste recenzii despre cărţile pe care nu şi le putea cumpăra?

Însemnările în limba germană, care – cum se ştie – au aşteptat multă vreme apariţia unor cercetători avizaţi – mai mult decât toate celelalte manuscrise rămase de la poet – se dovedesc încă o dată revelatoare. Am menţionat deja notele editate sub titlul „Ein organisches Prinzipium der Natur" – excerpte dintr-un comentar la *Philosophie des Unbewußten*, celebrul opus al lui Hartmann, ajuns la cea de-a patra ediţie în decurs de doar patru ani, câţi trecuseră de la apariţie.[15] Cu „instinctul său sigur" – pentru a-i împrumuta expresia – Eminescu a descoperit această excelentă analiză a lui Rudolf Haym şi a citit-o cu extremă atenţie, probabil încă de la începutul primului semestru petrecut la Berlin. Cantitativ vorbind, pasajele (inclusiv fraze sau chiar nume şi cuvinte izolate) notate de Eminescu reprezintă cel mult o optime din textul lui Haym. Ne aflăm deja departe de acel „Kümmeltürke", care copia cuvânt cu cuvânt zeci de pagini de-ale lui Lazarus sau Steinthal! Fragmentare, eliptice, extrase din diferite secţiuni ale originalului, aceste conspecte au rămas de neînţeles până la descoperirea matricei lor. Sensul lor se poate bănui de abia acum, după benefica restituire a întregului.

Ca schopenhauerian convins, Eminescu consemnează desigur cu satisfacţie pasajele despre urgenţa filozofiei inconştientului – „cea mai nouă concepţie despre lume" („die allerneueste Weltanschauung") o numeşte Haym – într-o epocă tiranizată de aroganţa raţiunii şi pretenţiile ei absolutiste. Demne de notat îi par lui Eminescu – cum am arătat deja – şi antecedentele acestei filozofii. Dar în contextul în care-l pune Haym, Hartmann face figură nu de simplu epigon, ci de eretic de-a dreptul. Lui Haym, *filozofia* inconştientului i se pare un paradox absolut, căci 'zona' interioară care începe acolo unde sfârşeşte luciditatea, nu poate fi abordată cu categorii raţionale. Reflecţia

[15] v. supra cap. IV, resp. Frisch, *op.cit.*, 200–253.

clară şi distinctă trebuie să-şi recunoască limitele, admiţând că încercarea de a le depăşi neutralizează specificul sferei abordate. Sensibilitatea, înclinaţiile spontane, afectele şi instinctele, toată această realitate interioară enigmatică şi totuşi cunoscută fiecărui individ prin trăire nemijlocită, şi care-i aparţine în modul cel mai intim, rămâne inexplicabilă în termeni logici, acuraţi. Acest substrat trebuie totuşi acceptat ca o componentă a subiectivităţii, cu un statut noetic particular: un „mister", îl numeşte Haym, un „miracol" chiar, ascuns în viaţa autentică a spiritului. Hartmann, care îşi propune să *elucideze* filozofic această dimensiune interioară în sine ireductibilă, sucombă ereziei pe care pretinde a o combate: raţionalismul. „Panlogismul" său elimină de fapt inconştientul, deposedând astfel spiritualitatea de bogăţia vieţii natural-iraţionale.

Textul lui Haym se citeşte şi azi cu interes. El formulează extrem de clar o problemă fundamentală şi încă actuală a reflecţiei ce-şi ia drept obiect inconştientul. Cum apar însemnările lui Eminescu profilate pe acest palimpsest? Cum spuneam, sensul lor se poate întrezări, cine crede însă că va reuşi acum să reconstituie scopul şi traseul *exact* al lecturii eminesciene, îşi face iluzii. Nu ne putem nici măcar da seama clar dacă tânărul cititor adoptă punctul de vedere al criticului, şi nu ne putem nici elibera cu totul de bănuiala că el (pur şi simplu) *foloseşte* de multe ori părţile expozitive ale demonstraţiei, făcând abstracţie de orientarea generală, polemică, a acesteia. Dincolo de caracterul lor extrem de selectiv şi fragmentar, notele lui Eminescu intrigă aşadar şi prin faptul că ele neutralizează contrastul dintre cele două puncte de vedere pe care Haym le defineşte cât se poate de pertinent. Putem chiar pe alocuri observa că Eminescu înclină să acorde în continuare credit lui Hartmann. El reţine, de pildă, ideea acestuia despre *instinct*, indiferent, pare-se, la critica nimicitoare căreia o supune Haym. Ce „petrecere" să se fi aprins în mintea lui, în timp ce transcria din „Preußische Jahrbücher" greoaia definiţie hartmanniană a instinctului ca „Zwecktätigkeit ohne Zweckbewußtsein" („activitate orientată spre un scop, dar fără conştiinţa scopului") sau „bewußtes Wollen des Mittels zu einem unbewußt gewollten Zweck" („voire conştientă a mijlocului spre un scop voit inconştient")? Cred că putem înţelege *bucuria* acestei lecturi, dacă punem în

relație excerptele lui Eminescu cu „ciudatul" său text despre istoria popoarelor. Este bucuria de a-l reîntâlni prin Hartmann pe Schopenhauer, de a recunoaște, răsfrânte într-o oglindă recentă, construită după regulile științei celei mai noi, chipurile lui Jacobi, Goethe, Herder. „Instinctul" – conceput acum pe baza observațiilor empirice (gesturi-reflexe bunăoară sau 'inteligența' speciilor acefale) – readuce (totuși!) în actualitate nu numai ideea schopenhaueriană a clarviziunii onirice, ci și viziunea romantică a naturii ca principiu unic, organic, benefic.[16]

Eminescu salvează, am putea spune, ideea inconștientului de la reificarea care se prefigura la Hartmann (critica lui Haym era îndreptățită), punând-o într-un context nou, lărgit prin tematica etnopsihologică. E vorba de „viața popoarelor", care nu poate fi înțeleasă, după Eminescu, fără o vârstă arhaică, primordială, când, aidoma copiilor, comunitățile găsesc *instinctiv* soluții bune de supra- și conviețuire. „Instinctul sigur al naturii", „clarviziunea" dinaintea gândirii clare, răspunsurile dinaintea tuturor întrebărilor etc. – toată această reprezentare a începuturilor (marginală pentru etnopsihologi[17]) consună, e convins Eminescu, cu ideea cea mai recentă, hartmanniană, a inconștientului. Visul din și în vis al popoarelor nu este doar o frumoasă viziune poetică. Descoperim în această onirologie a sufletului etnic nu numai o anticipație a psihologiei abisale jungiene, ci și

[16] Definiția hartmanniană, deja citată, a instinctului reapare în *Avatarii faraonului Tlà*. Despre cerșetorul Baltazar care, trezit din somnul său letal, își reia firul de mult uitat al vieții, autorul spune: „Toate ce făcea i se păreau firești și totuși daca s-ar fi întrebat de ce le face nu și-ar fi putut da socoteala... *Avea instinctul neconștiu a unui animal, care face tot ce-i de trebuință fără să știe spre ce scop.*" (s.m.) (*Aur, mărire și amor [Avatarii faraonului Tlà]*, în: *Opere IV* [ed. A.R.], 202.) Lecturile germane ale lui Eminescu ne îngăduie așadar – printre altele – și să datăm în mod plauzibil acest fragment. Reintegrându-l în contextul poetico-intelectual al perioadei berlineze, ne putem hazarda și în câteva ipoteze – cum se va vedea în capitolul următor – privind importanța cunoștințelor de egiptologie ale lui Eminescu pentru evoluția reflecției sale asupra inconștientului.

[17] O aluzie la inocența începuturilor și spontaneitatea modului preistoric de existență găsim totuși și în „Preliminariile" transcrise de Eminescu. De aici ar fi putut împrumuta el și polaritatea: oralitate *vs.* scripturalitate, asupra căreia voi reveni în capitolul următor. Și pentru Lazarus/Steinthal scrierea constituie pragul istoriei și al civilizației propriu-zise. Și ei instituie o

elementele unei concepţii moderne despre istorie, actuală în măsura în care ea integrează şi componenta nonevenimenţială a vieţii comunităţilor (instituţii, legi, obiceiuri, artă etc.), ţinând seama de rolul inconştientului ca factor genetic al civilizaţiei. Totodată, Eminescu rămâne şi ca istoric în orizontul infinitului: sufletul popular păstrează amintirea vârstei dintâi, respectiv a unei *ordini* care nu e doar a umanităţii incipiente, ci a naturii – a planetei şi a cosmosului întreg. Drept performanţă exemplară a instinctului uman Eminescu indică rotirea ciclică în jurul soarelui („omul, fără s-o ştie, înconjură într-un an soarele"). E un mod sibilinic de a vorbi, cred, numind manifestarea fizică în locul „cauzei spirituale", fenomenul – în locul „principiului nemuritor". Specia umană rămâne viabilă cât timp împarte „somnambulismul" inspirat al Creaţiei.

„Sufletul" pe care Eminescu îl atribuie fiecărui popor, apare ca o identitate vie, loc de sedimentare a întregii lui experienţe – preistorice şi istorice.

> „Toată istoria unui popor, în orice privire, e înmagazinată în prezentul lui"[18],

postulează Eminescu. În opoziţie declarată cu Hegel, el susţine diferenţa ireductibilă dintre existenţă („Sein") şi conştiinţă („Denken").[19] Istoria nu constă într-o întoarcere la sine a Ideii, faptele omenirii nu se sublimează treptat până la resorbţia în structuri noetice atemporale, ci se *depun* în memoria colectivă. Dar „magazia" nu se deschide oricărui avenit. „Somnul" predecesorilor, cu dubla lui funcţie – fondare şi uitare – transformă acest

---

relaţie congenitală şi esenţială între scriere şi lege, reprezentându-şi începutul istoriei ca tranziţie de la stadiul convieţuirii autoreglementate la cel al coexistenţei controlate de norme. 'Sălbaticul' – s-ar spune – avea ordinea socială în sine, o trăia şi practica fără s-o ştie; 'civilizatul' învaţă legile şi li se subordonează. Această modificare calitativă a vieţii este comentată chiar de nişte raţionalişti ca Lazarus şi Steinthal cu melancolie: „Atât timp cât buna cuviinţă este cu adevărat vie, ea nu are nevoie să fie fixată în scris. Ea trebuie aşadar să fi murit." (v. *op. cit.*, 621, trad. I.G.).

[18] Cit. după Vatamaniuc, „Manuscrisele, jurnalul formării intelectuale", în: *Eminescu*, Bucureşti (Minerva) 1988, 35.

[19] v. scrisoarea din februarie 1874 către Maiorescu, *op.cit., loc.cit.*

'depozit' într-un perimetru miraculos. E zadarnic şi fatal să-ncerci a-i face inventarul. Istoricul nu se îndeletniceşte cu simple *fapte*, ci cu *semne*, iar datoria sa este de a le *citi* şi *interpreta*.

> „Ce face d.e. istoricul cu mitul? Îl lasă cum e ori îl citează mecanic în compendiul său de istorie, pentru a face din el jucării mnemotehnice pentru copii? Nimic mai puţin decât asta. El caută spiritul, ideea acelor forme, cari ca atare sânt minciune, şi arată cumcă mitul nu e decât un *simbol*, o *hieroglifă*, care nu e de ajuns că ai văzut-o, că-i ţii minte forma sa, că poţi s-o imiţi în zugrăveala pe hârtie, ci aceasta trebuie citită şi înţeleasă." (s.m.)[20]

Înainte de a ne adresa basmului *Făt-Frumos din lacrimă,* pentru a vedea cum „citeşte" şi *re-scrie* Eminescu însuşi mitul, trebuie să ne întrebăm câtă greutate teoretică putem atribui termenului de *hieroglif*, care survine surprinzător în acest fragment. Când şi cât de adânc s-a iniţiat Eminescu în studiile hieroglifice?

[20] *Opere IX*, 453.

VIII. BASMUL – O „HIEROGLIFĂ". EMINESCU ŞI EGIPTOLOGIA

„ – Une tombe que n'auront fouillée ni les rois pasteurs, ni les Mèdes de Cambyse, ni les Grecs, ni les Romains, ni les Arabes, et qui nous livre ses richesses intactes et son mystère vierge, continua le savant en sueur avec un enthousiasme qui faisait pétiller ses prunelles derrière les verres de ses lunettes bleues.

– Et sur laquelle vous publierez une dissertation des plus érudites, qui vous placera dans la science à côté des Champollion, des Rosellini, des Wilkinson, des Lepsius et des Belzoni, dit le jeune lord."

THÉOPHILE GAUTIER, *Le roman de la momie*

Nu ne putem îndoi că moda egipteană care făcea furori în Apus încă de la începutul secolului, ajunsese prin Viena până la Cernăuţi şi la Iaşi. Nu e exclus ca în saloanele pe care le frecventa Eminescu, să-şi fi făcut apariţia sfincşi, obeliscuri, piramide – sub formă de statuete sau desenaţi pe serviciile de porţelan franţuzesc, ornând călimări sau carcase masive de ceasornic, toarte de castroane sau picioare de pat. Poate că poetul zâmbea şi de data asta în sine, indulgent, el care nu se poate să nu fi receptat de timpuriu ecourile pasionantelor teorii pe care Egiptul le inspirase filozofilor şi istoricilor germani, cu precădere grupului romantic de la Heidelberg. Eminescu trebuie să fi aflat de fervoarea cu care, încă din primele decade ale secolului, profesorii Görres şi Creutzer se consacrau mitologiilor populare în general şi celor orientale în special. Creutzer desemnase Egiptul ca „puntea principală" între Orient şi Occident, considerând că fără o ucenicie în domeniul vechii culturi egiptene nici un istoric nu-şi merita titlul.[1] Nu era vorba de o simplă extindere – fie ea şi spectaculoasă – a câmpului de investigaţii comparativ-istorice, ci de o adâncire evasimistică în memoria – conştientă şi

[1] Corelaţie relevată de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, în: *Eminescu şi romantismul german*, Bucureşti (Eminescu) 1986, cap. „Eminescu şi şcoala de la Heidelberg", 187–217.

inconştientă – a umanităţii, pentru a degaja, o dată cu straturile ei cele mai arhaice, urmele unor revelaţii primordiale. Acest filon romantic de studii, ipoteze şi vis era departe de a se fi epuizat în vremea studenţiei lui Eminescu şi ar fi o mare eroare să-l considerăm degradat, chiar dacă fascinaţia Egiptului, depăşind elitele, se manifesta între timp (şi) sub forme ieftine sau de-a dreptul caricaturale.

Vogă pe gustul burgheziei consumiste – fără doar şi poate; ezoterism la îndemâna celor care, în căutare de noi panacee, descoperiseră praful de mumie pisată – desigur: şi totuşi egiptofilia nu se reduce la aceste surogate. Egiptul constituie una dintre marile *descoperiri* ale secolului şi continuă ca atare să suscite şi azi un interes deosebit – tocmai prin multitudinea faţetelor ei, inclusiv prin contiguitatea sublimului cu *kitsch*-ul. Extrem de semnificativ şi simptomatic pentru secolul XIX, fenomenul solicită o analiză diferenţiată. Locul ei nu se poate afla în aceste pagini despre sejurul berlinez al lui Eminescu. Aş vrea totuşi să sugerez doar actualitatea – şi complexitatea – chestiunii, amintind că în 1871, de pildă, Verdi era la Cairo pentru a pune în scenă, în premieră absolută, *Aida*. Şi triumful compozitorului nu a fost celebrat doar în cercurile melomane. Marele Verdi acceptase nu numai să onoreze prin prezenţa sa Opera nou construită la Cairo: el 'comenta' muzical inaugurarea Canalului de Suez! Cu doi ani înainte, când acesta fusese deschis, Egiptul găzduise crema politicii şi diplomaţiei mondiale. Împărăteasa Eugenia efectuase cu această ocazie prima ei călătorie în Egipt (imaginile elegantei doamne aşezate pe cămilă au făcut ocolul lumii şi au rămas în istoria egiptologiei!). Şi *infantele* prusac, viitorul împărat Friedrich III, era prezent la ceremonie, însoţit de profesorul Lepsius, un vechi cunoscut al casei (vice)regale din Cairo. Egiptul deschidea într-adevăr Europei o „punte" spre Orient. Se împlinea oare astfel profeţia savanţilor inspiraţi de la Heidelberg? Nu demonstra, dimpotrivă, *această* integrare a Egiptului tocmai fragilitatea idealurilor romantice, expuse fără speranţă denaturării într-o epocă dominată totuşi de un instinct frust, pragmatic-secularizant?

Eminescu se dovedeşte din nou om al timpului său, intim legat de pulsul acestuia, atunci când participă – cu mintea, sensibilitatea şi imaginaţia – la „descoperirea Egiptului". Or, nici în

lumea germană, înclinată altfel tot mai vădit – în virtutea antagonismului cu „rasa latină" – să-şi exalte forţa, tinereţea, sănătatea, experienţa egipteană nu rămâne străină de sindromul specific modernităţii timpurii – amestecul indecantabil de dinamism optimist-progresist, pe de o parte, şi angoasă morbid-crepusculară, pe de alta. Pentru aşa-numiţii poeţi „schopenhauerieni", de pildă, despre care revistele germane de la sfârşitul deceniului al şaselea vorbeau ca despre un curent *totuşi* remarcabil, deşi defetist, misteriosul regat al faraonilor, cu vestigiile lui fabuloase îngropate sub nisipurile deşertului, constituia un motiv de meditaţie lirică extrem de sugestiv. Dintr-o reverie de turist la bordul unui vas – poezia *Nilfahrt* de Theodor Altwasser – s-a inspirat în bună parte Eminescu atunci când a scris *Egipetul*.[2] El şi-a citit poemul la una din serile Junimii în toamna lui 1872, aşadar dinainte de a pleca la Berlin, iar poezia lui Altwasser, transcrisă – cum s-a dovedit între timp – din „Blätter für literarische Unterhaltung" – se găseşte în manuscrisele sale din anul precedent.

Nu este uşor de stabilit ce-l atrăgea mai mult pe Eminescu în versurile lui Altwasser: 'subiectul' ca atare, respectiv Egiptul resuscitat în fantezia călătorului modern, sau substratul lirico-filozofic din care se nutrea fantasmagoria – o reflexivitate cvasisacerdotală, sensibilitate la misterul metafizic, „*Weltschmerz*", cum se exprimă autorul amplei panorame critice din care Eminescu selectează, printre alte mostre, poezia. Înclin să cred – şi voi reveni asupra chestiunii – că Eminescu reacţiona în acel moment în primul rând ca schopenhauerian, altfel el s-ar fi arătat mai preocupat de imaginea ca atare a Egiptului – de autenticitatea peisajului descris de Altwasser, bunăoară, sau de calitatea arheologică a viziunii acestuia. Or, în propria sa versiune, Egiptul nu apare mai 'corect' decât la poetul german. Chiar dacă nu-şi urmează îndeaproape modelul, Eminescu nu evită nici el clişeele. Stereotipia asociaţiilor din care-şi ţese Altwasser 'delirul' (Egipt – Nil – palmieri – piramide – mumii – Ramses – Memnon – Isis etc.) nu pare să-l contrarieze peste măsură, chiar dacă nu preia decât selectiv sugestiile sau preferă Tebei Memphisul. În ce priveşte flora şi fauna regiunii, Eminescu adaugă la

[2] Vezi Frisch, *op.cit.*, vol. I, 381–405.

reprezentările – convenționale sau chiar problematice – ale lui Altwasser, detalii de-a dreptul fanteziste: o profuziune de flori multicolore – albe, roșii, albastre – vede el, de pildă, sclipind pe malurile Nilului. Dar nici de inadvertențe (temple cu coloane de *marmoră*) sau de anacronisme (preotul egiptean în *turnul maur*) nu se ferește poetul. Asemenea licențe atestă, cred (fără a insista aici asupra sensului profund al poemului), valoarea de limbaj absolut pe care o are pentru Eminescu poezia. În nici un caz ele nu pot fi interpretate ca probe de ignoranță. Bănuiesc chiar că, deși puternic mitizată și vădit non-mimetică, imaginea eminesciană a Egiptului nu este străină de iconografia difuzată de mediile vremii. Un expert ar putea căuta în poem reminiscențele desenelor și acuarelelor faimoase în epocă – nu numai ale lui David Roberts, ci și ale unor Adrien Dauzat, Hector Horeau, François Jomard, Ippolito Rosellini, Carl Friedrich Werner, Ernst Weidenbach, Johann Frey ș.a. Atmosfera *nopții* egiptene, de pildă, secvența furtunii în deșert sau prezența beduinilor pe ruinele îngropate în nisip – elemente caracteristice ale viziunii sale – au corespondențe în lucrări de mare popularitate ale pictorilor-călători occidentali, care au descoperit și ei, cu entuziasm, Egiptul.[3]

Trezit de timpuriu și atestat încă din perioada vieneză, interesul lui Eminescu pentru Egipt a luat la Berlin un caracter net științific și a câștigat un fundament solid, grație prelegerilor lui Karl Richard Lepsius. Eminescu era nelipsit de la ele: notele

[3] Mă gândesc, în legătură cu peisajul nocturn, la tabloul lui François Jomard (templul Qasr Karun); în ce privește secvența uraganului, e greu de refuzat asociația cu faimoasa „Furtună în preajma sfinxului la Giseh" a lui David Roberts – o compoziție imaginară, cu totul insolită prin atmosfera ei de panică apocaliptică. Printre schițele lui Roberts din Egiptul de Sus, se află mai multe în care – ca la Altwasser și apoi la Eminescu – templele (Luksor, Philae ș.a.) sunt văzute de pe Nil – și anume ca niște apariții morganatice, plasate în centrul paginii, care, spre margini, devine tot mai albă, mai goală, mai irealizantă. Tot aici poate să se afle și sursa reprezentării paradisiace a peisajului fluvial. „Schițele" egiptene ale lui Roberts (apărute între 1846–1849) au avut, amintesc, un impact extraordinar asupra imaginației contemporanilor. Pentru ele rivalizau chiar și monarhii vremii. Albumul somptuos dăruit de artist lui Louis-Philippe a fost reeditat recent, în condiții excepționale, sub titlul *David Roberts' Sketches in Egypt & Nubia* (Muzeul Egiptean din Leida [s.a.]).

de la acest curs sunt cele mai ample din câte s-au păstrat în manuscrisele sale berlineze.[4] Lepsius avea între timp o experienţă de aproape treizeci de ani la Universitate. Din 1846, de când regele Friedrich Wilhelm IV întemeiase – special pentru el – catedra de egiptologie, profesorul îşi repeta, semestru de semestru, programul: patru până la şase ore pe săptămână – istorie şi gramatică egipteană, cultură şi civilizaţie, lectură de texte. Eminescu a optat, judecând după notele sale, pentru subiectele abordabile fără o pregătire specială, lingvistic-filologică. Coli întregi a umplut doctorandul în filozofie (*nota bene*) cu informaţiile extrem de abundente şi exacte ale savantului egiptolog despre geologia şi geografia Egiptului, despre apartenenţa etnică şi limbile seminţiilor care au trăit în acele regiuni, despre faraoni – începând cu cele mai vechi dinastii şi ajungând până la Ptolemei –, despre războaiele, templele şi mormintele lor, despre panteonul zeilor egipteni, despre estetica şi tehnica frescelor, meşteşugul desenatorilor egipteni, culorile pe care le foloseau zugravii etc., etc.[5] 'Stenograma' bilingvă, păstrată în lăzile poetului, greu lizibilă din cauza vitezei cu care trebuie să fi fost redactată, greu inteligibilă – mai ales din cauza lacunelor, elipselor, abrevierilor, problemelor de limbă şi ortografie – conţine (probabil) substanţa unui întreg tratat! Cum să ne explicăm

[4] Menţionez că, judecând după „carnetul de student" („Anmeldungsheft") al lui Eminescu, numai profesorul Dühring s-a bucurat de o consideraţie comparabilă din partea sa, v. *Opere XVI,* 531–534.

[5] v. *Opere XV,* 479–495. Cursul ţinut la Universitate nu se află printre cele 142 de titluri câte numără bibliografia lui Lepsius. Lucrul este şi firesc: profesorul repeta o parte a materiei, totodată comenta cele mai noi ipoteze şi rezultate din domeniu. Tocmai această componentă a cursurilor, în care se manifestau din plin inteligenţa profesorului, incoruptibilul său spirit critic, elocvenţa, bucuria comunicării, pare să fi atras în mod special publicul. Bineînţeles că Lepsius integra în prelegeri şi rezultatele propriilor sale cercetări. Pentru a reconstitui cursurile audiate de Eminescu, ar trebui aşadar să consultăm nu numai lucrările de bază ale lui Lepsius apărute începând cu anii '40, ci şi articolele sale recente în anii '70, ca şi comunicările sale la Academie. Pentru o prezentare sintetică a personalităţii şi operei lui Lepsius v. W. R. Dawson/E. P. Uphill, *Who was Who in Egyptology,* Londra 1995 (ed. M. L. Bierbrier). Cu interes se poate citi încă *Richard Lepsius. Ein Lebensbild* de Georg Ebers (1885, retipărită în 1969), pe care o utilizează frecvent şi autorii studiilor din *Karl Richard Lepsius (1810–1884),* volum de acte ale colocviului de la Halle (1984), organizat cu ocazia centenarului Lepsius (ed. de Elke Freier/Walter F. Reineke, Berlin [Akademie Verlag] 1988).

asemenea consecvență, asemenea scrupulozitate, asemenea *stress* benevol asumat – noi care, vrând-nevrând călinescieni, am crescut cu ideea unui Eminescu hoinar, boem, și recidivăm mereu, oricâte probe contrarii ne-ar sta sub ochi?

Distinsul profesor Lepsius, deja sexagenar la acea dată, trebuie să-l fi cucerit pe Eminescu de la prima privire. Bustul de marmoră păstrat până azi în galeria gloriilor Universității Imperiale înfățișează – deasupra umerilor goi, netezi (convenție clasicist-academică respectată în majoritatea portretelor omologe, de la frații Humboldt până la un Mommsen sau Ernst Curtius[6]) – un cap ridicat cu demnitate, privind undeva departe, scrutător și inspirat totodată, trăsături nobile, regulate, o frunte înaltă, părul bogat aruncat 'genial' spre spate, și o mustață vânjoasă, aidoma celei care-i acoperă și poetului român buza superioară în prea bine cunoscuta sa fotografie de maturitate. Privind portretul profesorului, ai spune că aura câștigată în tinerețe s-a păstrat pentru eternitate. În 1833, proaspăt doctor al Universității din Berlin, Lepsius era la Paris, pentru a-și aprofunda cunoștințele de filologie clasică, arheologie și orientalistică. Chiar dacă nu optase încă pentru egiptologie, tânărul era – fără îndoială – deja 'magnetizat' de uluitorul Champollion, a cărui faimă ajunsese de mult la Berlin. Născut cu douăzeci de ani după el, dar în aceeași zi, pe 23 decembrie (1810), Lepsius întreținea cu Champollion o legătură cvasimistică: la fiecare aniversare îi invoca – mai în serios, mai în joacă – spiritul. Lumea științifică avea să consacre această gemelitate supranaturală și s-o transmită posterității: Lepsius este considerat și azi un „al doilea Champollion". Moartea cu totul neașteptată a acestuia, în 1832 (la numai patruzeci și doi de ani), trebuie să-l fi cutremurat pe tânărul *studiosus* german: nu numai el considera că o dată cu fondatorul ei, fusese de fapt îngropată și egiptologia. Și totuși, la Paris se petrece convertirea: Lepsius frecventează prelegeri de istorie egipteană, are acces la manuscrisele lui Champollion, care îi risipesc îndoielile. Intensifică studiul filologic, folosind *Gramatica egipteană*, lucrarea capitală, postumă, a lui Champollion, care tocmai

[6] Aceste busturi au putut fi văzute de curând la Berlin în cadrul unei expoziții consacrate vechilor colecții ale Universității „Friedrich-Wilhelm" (Gropius Haus, nov. 2000 – febr. 2001).

apărea.[7] La începutul deceniului următor, Lepsius era deja o autoritate internaţional recunoscută. Nu va trece mult şi el va deveni o legendă vie, înflăcărând imaginaţia unui Théophile Gautier de pildă, fascinat şi el de misterele din valea Nilului (vezi *Le roman de la momie*). Champollion însuşi nu-şi realizase decât relativ târziu visul călătoriei în Egipt; lui Lepsius, mai norocos, i s-a încredinţat la treizeci şi doi de ani conducerea unei mari expediţii în Africa. Cea mai temeinic pregătită, cea mai raţional organizată, cea mai bine echipată din câte avuseseră loc până atunci, această expediţie a intrat ca o performanţă exemplară în istoria egiptologiei.[8]

Prusia nu putea absenta din competiţia spectaculoasă care se încinsese pe terenul egiptologiei între marile puteri culturale ale timpului – Franţa, Anglia, Italia. De altfel, pentru Hohenzollerni egiptofilia devenise mai de mult o tradiţie familială. Materialul adunat de Lepsius în timpul celor trei ani şi jumătate petrecuţi în Egipt (septembrie 1842–ianuarie 1846) avea să fie publicat în douăsprezece volume, între 1848 şi 1858, sub titlul *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien* (*Monumente din Egipt şi Etiopia*) – un omagiu, fără îndoială, la adresa lui Champollion, autorul faimoasei *Monuments d'Egypte et de Nubie.* Inegalabile prin bogăţia materialului şi prin calitatea desenelor, *Monumentele* lui Lepsius constituie şi azi o lucrare fundamentală, indispensabilă în egiptologie. Simultan, Lepsius se implicase în febrilele activităţi diplomatico-comerciale ce aveau ca scop achiziţionarea de piese arheologice demne de o colecţie regală. El însuşi adusese din expediţie o mie cinci sute de piese (de la papirusuri până la camere funebre), dar şi negociase în numele lui Friedrich Wilhelm IV cu cei mai pricepuţi şi influenţi anticari ai timpului, celebrităţi ca d'Anastasi sau Drovetti, de pildă, gustase din plin atât succesul în aceste întreprinderi, cât şi amărăciunea eşecurilor. În 1855, când în sfârşit acest fond de achiziţii a devenit „Muzeul Egiptean din Berlin" şi a fost aşezat cu solemnitate în Insula din faţa Castelului regal, directorul prestigioasei instituţii (a patra de felul ei în lume, după data de

[7] *Grammaire égyptienne ou principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne, apliquée à la représentation de la langue parlée*, 3 vol., 1836–1841.
[8] O nouă expediţie avea să urmeze în 1866.

naştere) trebuia să se numească Dr. Richard Lepsius.[9] Profesorul îşi conducea cu regularitate studenţii prin sălile muzeului, aflat în imediata vecinătate a Universităţii – ba chiar îşi ţinea cursurile acolo. Să fi participat şi Eminescu uneori, în timpul celor trei semestre ale sale de egiptologie, la asemenea şedinţe?[10] Muzeul era şi el, de fapt, opera lui Lepsius – nu numai 'mobilat' cu obiectele 'sale', ci şi conceput de el – ca muzeu *istoric* şi înscenare *istoricistă* totodată. În cele trei săli cu arhitectonică faraonică, decorate cu coloane şi fresce egiptene, Lepsius *retrăia* şi-i făcea pe oaspeţii săi să *trăiască* Egiptul. Un vis de savant pe malul Spreei... Atât de convingător, încât propriile sale proiecţii imaginare să-i pară lui Eminescu fără valoare?

Se ştie prea bine că hieroglifa, aidoma sfinxului, devenise pentru europeni în general o emblemă a enigmei absolute, iar pentru orientalişti în special – o obsesie. Cine să mai înţeleagă o scriere abandonată încă din zorii erei creştine? Se presupune că la Alexandria, în inima Egiptului romanizat, către sfârşitul secolului al III-lea, hieroglifele mai puteau fi descifrate de câţiva 'originali'; competenţa de a le scrie dispăruse însă la acea dată cu totul. Prohibiţia care lovea prin edictul împăratului Theodosius această îndeletnicire 'păgână' (în anul 392), consfinţea, aşadar, o stare de lucruri deja existentă. În timp ce în răsăritul Imperiului, la gurile Dunării, urmaşii dacilor învăţau să vorbească latina, în delta Nilului descendenţii faraonilor uitau să

---

[9] De fapt Muzeul a avut până în 1865 doi directori, dar de colegul lui Lepsius, Giuseppe Passalacqua, numai specialiştii îşi aduc aminte – cu stimă, de altfel. De fapt ar trebui să vorbim de *secţia* egipteană găzduită în *Muzeul Nou*.

[10] Din monografia lui Ebers, căreia îi datorez aceste informaţii, nu rezultă dacă Lepsius îşi schimba uneori obiceiurile. Dacă nu, trebuie să deducem că Eminescu a cunoscut Muzeul, ceea ce ar explica, poate, forma defectuoasă şi chinuită a notelor sale (luate, poate, în biroul directorului), ca şi faptul că în *Anmeldungsheft*, rubrica în care se trecea locul studentului în „auditorium", rămâne în cazul cursurilor lui Lepsius sistematic goală. Ciudat este însă că însemnările lui Eminescu nu păstrează nici o urmă *pozitivă* a presupusului contact nemijlocit cu colecţia berlineză – ba chiar sugerează contrariul: Eminescu îşi notează într-un loc informaţia profesorului privind o mostră din Muzeu, ca şi cum ar fi vorba de o instituţie cunoscută numai din auzite. *La faţa locului* nu ne putem căuta răspunsul: faimosul departament egiptean, ca şi cea mai mare parte a colecţiei pe care o găzduia, au fost distruse în timpul celui de-al doilea război mondial.

scrie. Numai în regiunile mai izolate şi greu accesibile din sud egiptenii şi-au mai putut păstra o vreme – circa un secol şi jumătate – tradiţiile religioase, după ce templele fuseseră închise şi preoţii – licenţiaţi. Din mâna unui autohton recalcitrant trebuie să fi ieşit în 394 – în straşnică clandestinitate desigur – şi mica formulă cultică de pe peretele templului lui Isis din Philae: ultima inscripţie hieroglifică din istoria omenirii, se spune. Champollion trebuie s-o fi văzut şi el – deşi nu a copiat-o – atunci când a descins în insulă, cu ciudatele lui straie orientale, jumătate paşă, jumătate beduin – pătruns şi el, se vede, ca şi contemporanul său Gautier, de mistica travestiului. Şi totuşi, chiar asimilat vestimentar, cum să sondezi ignoranţa generaţiilor, acumulată într-un mileniu şi jumătate de analfabetism? De fapt, de la sfârşitul secolului al patrulea vechiul Egipt se cufundase în tăcere. Nisipul care îngropa monumentele, ascundea ochilor o cultură care încetase să mai vorbească. (Probabil că aici rezida în bună parte şi potenţialul romantic, fantastico-fantasmatic, al Egiptului. Pictorii care l-au însoţit pe Lepsius în expediţie, au păstrat în imaginile lor aproape monocrome impresia de solitudine supranaturală produsă de acele vestigii, pe care adesea doar geometria lor implacabilă le mai distingea de întinderea informă, moartă, fără sfârşit a pustiului. Un Weidenbach, un Frey re-creează pe alocuri în 'documentele' lor ceva din atmosfera mistică a pânzelor lui Caspar David Friedrich: construcţiile faraonilor se erijează mute într-un imens neant – semne grandioase, dar opace, închise în sine, cu sensul pierdut.)

Secretul scrierii hieroglifice nu ar fi fost rezolvat poate nici azi fără acea piatră neagră, nici mare nici mică, de aparenţă mai curând anodină, descoperită întâmplător în 1799, în orăşelul Rosette din delta Nilului, de nişte soldaţi din armata lui Bonaparte. Povestea ei e bine cunoscută. Salvată de un tânăr ofiţer, confiscată de britanici la retragerea francezilor din Egipt, piatra s-ar fi pierdut poate – uitată în vreun subsol de muzeu sau vândută pe sub mână – dacă inscripţiile copiate, din fericire, de francezi nu i-ar fi revelat valoarea senzaţională. Dar şi aşa au trecut peste douăzeci de ani până ce un tânăr genial, şcolarizat după principii utopice, ajuns la nouăsprezece ani profesor, bonapartist fervent căzut după Restauraţie în dizgraţie şi devenit

şomer – „cetăţeanul" Jean-François Champollion – a dezlegat enigma celor trei texte de pe piatra din Rosette.

De fapt nu este vorba de trei, ci de unul şi acelaşi 'text', dar formulat în două limbi diferite (greacă şi egipteană), şi scris cu trei scrieri diferite (greacă, demotică şi hieroglifică). Simplificând foarte mult, se poate spune că din comparaţia celor trei versiuni, Champollion a înţeles că hieroglifele nu trebuie citite doar ca picto-, respectiv ideograme, cum se credea dintotdeauna, ci şi ca fonograme sau chiar litere, în sensul pe care alfabetul fonetic îl dă termenului.[11] Vestea senzaţionalei descoperiri s-a răspândit ca fulgerul. La Berlin, Wilhelm von Humboldt informează în acelaşi an (1822) Academia despre reuşita colegului francez şi se apucă el însuşi să descifreze inscripţii de pe obeliscuri. În curând avea să fie înţeleasă şi utilizarea ca „determinative" a hieroglifelor, respectiv ca semne convenţionale pentru întregi clase semantice sau valori gramaticale, şi care se adăugau celorlalte semne, pentru a le lămuri semnificaţia. Lepsius însuşi avea să descopere valoarea silabică a semnului hieroglific. El avea chiar să găsească în Egipt, la Kanopus, o piatră similară celei din Rosette, reuşind astfel să risipească ultimele dubii care mai planau în jurul sistemului de descifrare propus de Champollion. Uluitoare nu era doar dualitatea semo-/fonografie ca atare, ci şi modul în care cele două principii, şi aşa incongruente, conlucrau: aceleaşi simboluri puteau fi folosite şi 'figurativ' (semografic), adică în virtutea trăsăturilor lor vizuale, cât şi 'fonetic' (fonografic), ca într-un rebus, pe baza relaţiilor omofonice proprii cuvântului prim, picto-/ideografiat. O dată găsită cheia vechii scrieri egiptene, o muţenie milenară lua sfârşit: monumentele începeau să vorbească, mormintele se umpleau de şoapte.

[11] Amintesc că atât picto-, cât şi ideograma (desemnate şi cu termenul comun: semogramă) sunt semne figurative, dar în timp ce în cazul celei dintâi relaţia cu cuvântul este analogic-mimetică (de ex.: imaginea – simplificată, desigur, redusă la esenţial – a soarelui se citeşte „soare"), ideograma stabileşte un raport convenţional între o figură şi o noţiune (o pereche de picioare înseamnă „a veni", de pildă) sau o valoare gramaticală (un bărbat pe vine înseamnă persoana întâi singular, „eu"). În privinţa scrierii hieroglifice selectez din bibliografia enormă disponibilă, un singur titlu, recent: Wolfgang Schenkel, „Die ägyptische Hieroglyphenschrift und ihre Weiterentwicklungen", în: *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use*, ed. de Hartmut Günther/Otto Ludwig, Berlin/New York (Walter de Gruyter) 1994, vol. I, 289–297.

„Studiile hieroglifice", cum era denumită adesea egiptologia la Berlin, nu se reduceau la pura analiză grafematică. Scriere *monumentală* în sensul propriu al cuvântului, hieroglifele erau citite împreună cu 'pagina' în care erau puse – pereții camerelor mortuare din piramide, zidurile templelor, obeliscurile, soclurile statuilor etc. De la începutul începuturilor egiptenii nu scriau semnele *sfinte* decât în piatră; ele reprezentau persoana și puterea regelui, erau gravate pentru a rămâne posterității, în eternitate – împreună cu picturile însoțitoare; mărimea 'literelor', dispoziția lor, culoarea și caligrafia erau alese special pentru fiecare ocazie și aveau o semnificație precisă, strict codificată. Pentru egipteni scrierea comunica cu divinul înainte de a-și fi dovedit utilitatea practică. Lumea, credeau egiptenii, fusese creată de un zeu-scriitor, Ptah, care descoperise „în inimă" semnele; limba sa le schimbase în cuvinte, și mâinile sale – în lucrurile lumii aievea. Chiar după ce alte grafii, mai simple, au ajuns să fie larg practicate, hieroglifele și-au păstrat statutul excepțional.[12] Ele rămâneau model absolut și instanță coercitivă – de control și corecție a celorlalte scrieri, obligându-le periodic să se reîntoarcă la tiparele sacre: în jur de o mie de figuri-cuvinte – simbolurile primordiale ale spiritualității egiptene. Fascinația pe care o exercitau hieroglifele asupra primilor egiptologi, se arată și acum ca perfect îndreptățită:

> „Din această perspectivă (perspectiva cosmogoniei vechi egiptene, n.m.) scrierea apare ca o enciclopedie în imagini, lumea – ca un rezervor inepuizabil de semne grafice, activitatea celui ce scrie – ca prelungire și perpetuare a Creației. Scribul 'Cărții divine' se înfățișează ca cel ce 'pronunță tot ceea ce este și suscită ceea ce nu este'."[13]

---

[12] Vechea egiptologie se concentra și ea asupra hieroglifelor, mai puțin atrasă de grafiile cursive, utilizate paralel, pentru scopuri practice, cotidian-profane – mai ales în administrație, justiție, economie. În acest domeniu – în hieratică, demotică – se putea constata tendința spre simplificarea/abstractizarea semnelor și extinderea principiului fonografic (v. Jan Assmann, „Die ägyptische Schriftkultur", în: *Schrift und Schriftlichkeit*, 472–491).

[13] „Die Schrift erscheint in dieser Sicht als ein enzyklopädisches Bildlexikon, die Welt als unerschöpfliches Schriftzeichenreservoir, die Tätigkeit des

Lepsius însuşi editase în 1842, pe baza unui papirus din colecţia de la Torino, *Cartea morţilor;* în 1867 au urmat noi variante ale acesteia, copiate acum după sarcofage intrate în posesia Berlinului. Această „carte" constituie şi ea un „monument", deşi scrisă – excepţie unică – pe materiale 'triviale', perisabile – lemn şi papirus. Lepsius o abordează ca pe un fenomen complex, în care scrierea propriu-zisă, textul, credinţa şi ritualul se presupun şi integrează reciproc, potrivit unei ordini sacre ce rămâne de dezvăluit. Descifrând *Cartea morţilor,* Lepsius avea convingerea că se află în faţa singurului vestigiu al literaturii vechi egiptene – un codex de texte provenind din diferite perioade şi regiuni ale Regatului, dar cu un nucleu comun, arhaic, păstrat din timpurile cvasimitice ale începuturilor şi atribuit – ca şi alte tradiţii sacre – zeului Toth-Hermes. Această „carte", care se compunea din secvenţe narative, rugăciuni, invocaţii, enumerări de nume, de obiecte şi acţiuni ritualte etc., revela universul mitic-religios al egipteanului, cu cohortele (miile!) lui de zei mari şi mici, demoni şi animale sacre, ca şi geografia fabuloasă a cerului, a pământului şi regiunilor subterestre. Dar mai presus de toate punea savantul berlinez reprezentările egiptene despre viaţa sufletului după moarte. Cu îndârjire respingea el opinia larg răspândită printre colegi că această carte n-ar fi altceva decât un fel de *aide-memoire* la îndemâna funcţionarilor cultului – o culegere de prescripţii pentru preoţi, de texte şi formule care trebuiau recitate în cadrul ceremoniilor funerare. Nu preoţilor – protesta Lepsius – le era destinată această „carte", ci mortului însuşi:

> "(...) mortul însuşi este aici eroul, iar textul îl priveşte pe el, se referă la peripeţiile lui în lunga călătorie de după viaţa pământeană: se povesteşte şi descrie unde se duce el, ce face, ce aude şi ce vede, sau sunt consemnate rugăciunile şi saluturile pe care el însuşi le adresează diferiţilor zei la care ajunge."[14]

Schreibers als Fortsetzung und Inganghaltung der Schöpfung. Der Schreiber des 'Gottesbuches' tritt auf als einer, der 'das Seiende ausspricht und das Nichtseiende entstehen läßt'." (Assmann, *ibidem*, 477, trad. I.G.).

[14] „(...) der Verstorbene ist selbst die handelnde Person darin, und der Text betrifft nur ihn und seine Begegnisse auf der Langen Wanderung nach dem irdischen Tode. Es wird entweder erzählt und beschrieben, wohin er kommt,

Egipteanul credincios îşi pregătea din timp acest 'paşaport'/*vade mecum* pentru lumea cealaltă. Se adresa persoanelor autorizate – scribi şi preoţi – pentru a i-l redacta, şi-l sfinţea, repetând cu viu grai, deasupra lui, cuvintele magice. Dar textele sacre nu se scriau numai pe sulurile de papirus care-l însoţeau pe defunct, ci şi pe pereţii mormântului, ca şi pe pereţii şi pe capacul sarcofagului, pe amuletele cu care avea să fie împodobit (şi înarmat) mortul, şi chiar pe benzile în care cadavrul preparat pentru veşnicie avea să fie înfăşurat – şi anume într-un sens propice călătoriei de-apoi. Potrivit religiei egiptene moartea nu constituia sfârşitul vieţii, ci ziua supremă – *dies illa*: viaţa adevărată de abia începea, în împărăţia lui Osiris. „Cartea" care asigura norocul în această nouă viaţă, bunăvoinţa zeilor la Judecata de Apoi şi primirea celor buni şi drepţi în „Câmpiile Elizee", cum le numeşte Lepsius, ar fi trebuit să se cheme nu „a morţilor", ci „Cartea Învierii".[15]

Pietatea lui Lepsius s-a dovedit întemeiată. Cercetările ulterioare au confirmat ideea sa privind investitura excepţională prin care „literatura morţilor" devenea text-act, performanţă postmundană, mântuire activă. „Monumentalitatea" se revelă astfel ca o calitate a textelor înseşi: fie ele scrise pe piatră, lemn sau pe 'impurul' papirus – stricta observanţă a canoanelor compoziţionale şi desenul scrupulos al hieroglifelor, fidel tiparelor arhaice, le asigură statutul trans-uman. Se poate bănui că la scrieri sacre de tipul *Cărţii morţilor* se gândea Eminescu, atunci când vorbea de „hieroglifele" conservate de tradiţia folclorică, fără a se sfii – cum se vede – să neutralizeze opoziţia dintre culturile scrise şi cele orale. Fantezia sa alimenta din abundenţă

was er tut, was er hört und sieht, oder es sind die Gebete und Anreden, die er selbst zu den verschiedenen Göttern, zu welchen er gelangt, spricht." („Vorwort" la *Das Totenbuch der Ägypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin*, ed. de Dr. R. Lepsius, Osnabrück 1969 [Neudruck], 3 sq., trad. I.G.). Chiar dacă „literatura morţilor" („Totenliteratur") s-a dovedit între timp a fi mult mai cuprinzătoare şi variată decât îşi imagina Lepsius, premergătorul berlinez nu se înşeală: într-adevăr, „cărţile morţilor" au avut de-a lungul unor perioade vaste funcţia soteriologică formulată de el. Mortul nu pleca în lumea cealaltă cu textele liturgice care-i acompaniaseră înmormântarea: el lua cu sine cheia veşniciei, gajul salvării.

[15] v. *ibidem*, 1–17.

ideea 'ghidului' pentru viaţa de-apoi, asociind-o inconştient cu fantasma regelui mort, ce-şi doarme în mormânt somptuos, înfăşurat în straturi de semne criptice, somnul milenar, în timp ce sufletul său nemuritor călătoreşte în lumea de dincolo. După părerea mea, această structură imaginară, în care putem vedea şi un mit romantic al somnului, compatibil şi cu onirologia schopenhaueriană, constituie unul din fermenţii care alimentează subteran enigmatica pasiune a lui Eminescu pentru prelegerile lui Lepsius. Dar ea îşi găsise deja o realizare genială în basmul *Făt-Frumos din lacrimă.*

Ce să fie mitul dacă nu „doar mit", şi basmul – dacă nu doar simplu basm?[16] Eu cred că în tiparul epic elementar: călătoria cu peripeţii a unui erou excepţional printr-o lume supranaturală, Eminescu 'citea' dorul uman primordial de libertate şi nemurire. Ce alt sens să aibă formulele stereotipe cu care încep şi se sfârşesc dintotdeauna basmele româneşti, dacă nu acela de a fixa coordonatele imposibilului, adică ale unei lumi „de dincolo"? Eminescu situează şi el aventura eroului său în timpul „vechi" – în *illo tempore,* când Dumnezeu convieţuia încă pacific cu progenitura lui:

> „În vremea aceea, pe când oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decât în germenii viitorului, pe când Dumnezeu călca încă cu picioarele sale sfinte pietroasele pustii ale pământului – în vremea veche trăia un împărat (...)"[17]

Aşa-zisă „veche", această „vreme" care „nu vremuieşte", este de fapt *u-chronia* însăşi – un prezent etern, lumea „în sine", invi-

[16] v. pentru o expunere mai detailată a chestiunii Ilina Gregori, „Das Märchen – eine 'Hieroglyphe der Volksseele'. Einige Bemerkungen zu Eminescus *Făt-Frumos din lacrimă* ", în: *Mihai Eminescu (1889–1989). Nationale Werte – Internationale Geltung,* ed. Ioan Constantinescu, München (Südosteuropa-Gesellschaft) 1992, 101–109.

[17] *Făt-Frumos din lacrimă,* în: *Opere VI. Literatura populară,* Bucureşti (Editura Academiei R.S. România) 1963, 317. Oare să merite o atenţie specială asocierea dumnezeirii cu deşertul? Să fie o coincidenţă faptul că şi la Schopenhauer ideea atemporalităţii lucrului în sine se concretizează în imaginea omenirii embrionare, ascunse în „pântecul timpului" („im Schoß der Zukunft")?

zibilă, în care n-ar fi exclus să *fim* şi noi, convieţuind, fără s-o ştim, cu „feţii" dumnezeieşti:

> „Ş-au trăit apoi în pace şi în linişte ani mulţi şi fericiţi, iar dac-a fi adevărat ce zice lumea: că pentru Feţii-Frumoşi vremea nu vremuieşte, apoi poate c-or fi trăind şi astăzi."[18]

De altfel incredibilele performanţe ale lui Făt-Frumos – ritmul în care creşte, forţa lui, distanţele pe care le străbate, ascensiunile la altitudini omeneşte inabordabile – totul exprimă visul eliberării de datul fizic-natural. Prin dorurile sale constitutive, eroul popular nu se deosebeşte de Dionis/Dan, iar decorul în care evoluează, traduce simbolic ordinea unei vieţi dincolo de contingent. Făt-Frumosul eminescian participă la o dublă condiţie – umană şi divină: zămislit din pură dragoste maternă şi mila Fecioarei Maria, el manifestă potenţa transbiologicului prin chiar miracolul naşterii sale. La această origine parţial suprapământeană, preluată din modelul folcloric, se adaugă în *vita* eroului eminescian o secvenţă fără precedent: moartea şi învierea. Ne amintim că după a doua încercare de a o răpi pe fata Genarului, Făt-Frumos este prins din urmă de tatăl acesteia şi precipitat din înaltul cerului:

> „Făt-Frumos ars de fulgere, nu căzu din el decât o mână de cenuşă în nisipul cel fierbinte şi sec al pustiului."[19]

Din cenuşă însă ţâşni un mic izvor. Din el – lacrima pustiului, am spune – bău într-o bună zi Dumnezeu. Îşi spălă în el „faţa sa cea sfântă şi luminată şi mânele sale făcătoare de minuni", iar Sfântu' Petrea, care-l însoţea, ascultând doina izvorului „plângător", se rugă:

> „Doamne, fă ca acest isvor să fie, ce-a fost mai înainte."[20]

Născut din îndurarea Maicii Domnului, căzut pe pământ, mort şi resuscitat din voinţa lui Dumnezeu, Făt-Frumos personifică dorul „sufletului" popular de sfinţenie şi veşnicie.

---

[18] *ibidem*, 328.
[19] *ibidem*, 322.
[20] *ibidem*, 322 sq.

Nu întâmplător au fost denumite basmele „vise" ale popoarelor (Hasdeu însuşi consacră definiţia prin *Etymologicum Magnum Romaniae*) – şi desigur nu putea fi vorba aici de „simple vise", ci de cele „adevărate", ar spune Eminescu, ca paşii lunaticilor şi viziunile profeţilor, ca „visele de piatră" pe care le 'povestesc' piramidele. Şi încă o dată trebuie să ne întrebăm dacă atunci când cerea ca mitul să fie citit ca o „hieroglifă", Eminescu folosea termenul doar ca metaforă sau în accepţia precisă pe care i-o dădeau deja savanţii.

Ce înseamnă, în cazul basmului, a descifra un semn aidoma unui hieroglif, ca picto-, respectiv ideogramă şi literă, altfel spus: ca „semo"- şi „fonogramă"? Ca o justificare a demersului care urmează, menţionez că, potrivit unui verdict autorizat, hieroglifele constituie de fapt o limbă şi nu doar o simplă scriere, termen prin care ne referim de regulă la un fenomen secundar, subordonat funcţional limbii şi posterior acesteia. Eminescu însuşi demonstrează această concepţie prin modul în care, în *Făt-Frumos din lacrimă*, îşi apropriază limbajul popular. Înţelegerea semnelor coincide, ştim bine, cu întrebuinţarea lor. Dar poetul nu adoptă doar codul preexistent (nu „îi imită [doar] zugrăveala pe hârtie"), ci produce el însuşi în spiritul acestuia semne noi – mai ales simboluri, care vizualizează relaţii abstracte. De sugestivitatea acestei 'picturi' nu se bucură doar copiii. Atleţii mitici beau puterea, ca şi epuizarea, din butii; competitivitatea lor depinde de calitatea monturii, şi viteza acesteia – de numărul de inimi din piept: Genarul are un cal cu două inimi, Făt-Frumos – unul cu şapte. Folosită ideogramatic, inima devine o unitate de măsură, strămoşul „calului-putere". Un semn analog este motanul cu şapte capete. Ne amintim funcţia lui: păzeşte castelul Genarului şi-şi avertizează în caz de pericol stăpânul, mieunând mai încet sau mai tare, potrivit depărtării la care se află acesta. În zilele noastre un asemenea serviciu l-ar îndeplini un sistem de alarmă cu un cronometru integrat. În capete-de-motan aşadar se exprimă timpul, distanţa şi intensitatea sonoră. Basmul povesteşte, adică „enunţă" acţiunea (Genarul pleacă la vânătoare, de exemplu) şi-i vizualizează totodată parametrii abstracţi. *Tabula* inscripţiei este imaginaţia cititorului – de fapt ochiul care se deschide în interior, ca în vis, „organul" visului adevărat.

O secvență de excepțională intensitate onirică, fără corespondent în modelul folcloric, este cursa eroului urmărit de „baba" căreia îi păzise iepele. De fapt, baba doarme, dar duhul ei infernal umblă noaptea „pe căi de vrajă" și „suge inimile celor ce mor" sau „pustiește sufletele celor nenoriciți". Teroarea în fața demonului inspiră tânărului fugar imaginile delirante desigur ale unor obstacole de netrecut: păduri impenetrabile, piscuri până la cer, ape nesfârșite. Dorințele nu i se împlinesc aici prin simpla invocare verbală (ca de atâtea ori în basm), ci printr-o procedură magică: Făt-Frumos aruncă, cum știm, în fața strigoiului o perie, apoi o gresie și în cele din urmă o năframă. Raporturile metonimico-metaforice pot explica parțial resemantizarea acestor ultra-banale obiecte de uz casnic și investirea lor magică, esențial mi se pare însă că în asemenea momente poetul realizează o dublă performanță: el fabulează și instituie simultan semne în lumea vizibilă. Ascultăm o poveste „mincinoasă" desigur – cum să faci dintr-o basma ocean? – participăm totodată la nașterea simbolurilor: „năframă", bunăoară, *înseamnă* „apă". Pe *tabula* fanteziei noastre poetul a mai desenat o ideogramă.

Inscripția de tip ideogramatic nu secundează doar pura narațiune, pe care o putem asemăna aici, în baza dimensiunii ei primare, semiotic-referențiale, cu scrierea fonetică (și aceasta un sistem de semne abstracte, convenționale): cele două grafii conlucrează în basmul eminescian. O putem constata în secvența deja amintită, unde *de scris*-ul este (și) noaptea. Cum spuneam, Făt-Frumos fuge, urmărit de duhul morții veșnice. „Noaptea inundase pământul cu aerul ei rece și răcoare", spune poetul, fixând conform gramaticii narative elementare coordonata temporală a acțiunii. Cuvântul *noapte* se leagă cvasiautomat cu verbul *a trece*, iar reprezentarea *nopții care trece* se asociază la rândul ei, tot cvasiautomat, cu cea a *miezului nopții* și a celor douăsprezece *bătăi* de ceasornic sau clopot. Eminescu folosește denumirea arhaic-populară, feminină, „Miază-Noaptea", care în limba-standard indică *nordul*, care și el poartă conotațiile *rece* și *întunecat*. Din comun, numele devine acum propriu, și preia întregul nexus de asociații, conotații și anexe sintagmatice ale omonimului. Rezultatul acestei condensări este figura unei păsări negre, grele, care „trece" pe cer, „bătând" regulat aerul cu aripile sale de aramă și croncănind cele douăsprezece ceasuri.

Simbol extrem de expresiv şi rebus totodată, Miază-Noaptea trebuie descifrată ca un hieroglif.

Pasărea-ceas este un *semn* atât de puternic, încât din complement circumstanţial ea devine agent al acţiunii. Ne amintim: Făt-Frumos o vede şi, ca şi cum ea ar fi noaptea însăşi, acolitul strigoiului, aruncă buzduganul. O nimereşte-n aripi, pasărea cade „ca plumbul" şi moare. Consecinţa? Miază-Noaptea a murit – înţelege eroul, care de mult judecă cu mintea calului său fermecat – înainte ca soarele să poată răsări. Cu alte cuvinte: noaptea s-a sfârşit, dar ziua nu începe încă! Scurt-circuitul raţiunii declanşează o metafizică fascinantă: dacă noaptea şi-a întrerupt prea devreme zborul, planeta aşteaptă sosirea zorilor; timpul lumii este suspendat, cerul se deschide spre lumea de dincolo. Timpul de dincolo de timp, cel incomensurabil, al morţilor, se întinde asupra pământului. Calul explică:

> „Stăpâne, (...) tu ai izbit miază-noaptea, de a căzut la pământ cu două ceasuri înainte de vreme, şi eu simt sub picioarele mele răscolindu-se năsipul. Scheletele înmormântate de volburile năsipului arzător al pustiilor au să se scoale spre a se sui în lună la banchetele lor. E primejdios ca să umbli acum. Aerul cel înveninat şi rece al sufletelor lor moarte v-ar puté omorî."[21]

Viziunea care urmează, rămâne de neuitat pentru orice cititor al basmului eminescian: luna coboară încet spre pământ, din nisipurile pustiei se ridică scheletele; cortegiul de cavaleri tăcuţi se îndreaptă spre palatele selenare, care îi aşteaptă cu uşile şi ferestrele larg deschise, scăldate în lumină şi o muzică „de vis".

[21] *ibidem*, 326.

IX. ŞI TOTUŞI „POET NAŢIONAL"?

„Poate că povestea este partea cea mai frumoasă a vieţii omeneşti... Cu poveşti ne leagănă lumea, cu poveşti ne adoarme... Ne trezim şi murim cu ele..."

M. EMINESCU, *Cugetări imposibile*

S-a putut remarca desigur mai de mult corespondenţa dintre 'grafia' basmului eminescian şi procedeele elaboraţiei onirice formulate de Freud în *Traumdeutung* (1900), devenite de aproape un secol ghid de buzunar pentru orice amator de psihanaliză. De fapt, înainte de a o studia în propriile sale vise, Freud descoperise această retorică inconştientă la pacientele sale – istericele pe care le îngrijise ca tânăr medic psihiatru, trecut prin şcoala lui Charcot, familiarizat cu hipnoza şi resursele ei psihomedicale. Jacques Derrida şi-a exprimat de mult părerea că o mai bună cunoaştere a egiptologiei contemporane i-ar fi simplificat lui Freud în mod simţitor drumul până la *Wunderblock*, respectiv pasul de la neurologie la „gramatologia" psihicului. Nu mi se pare aşadar hazardat să presupunem la Eminescu intuiţia unui limbaj *hieroglific*, specific inconştientului, descifrabil cu mijloacele oniromanciei – cu atât mai mult cu cât Schopenhauer însuşi insistase asupra caracterului figurat, „alegoric", al visului: nu numai aerul cultural pe care Eminescu îl respira fără să vrea, ci şi lecturile sale sistematice îl pregăteau în această direcţie. Prelegerile lui Lepsius l-au ajutat să-şi limpezească ideea – suportul teoretic oferit fiind cu atât mai preţios cu cât, aşa cum am menţionat, eminentul savant berlinez nu secularizase „gramatologia". Cu impecabila disciplină pe care o impuneau între timp nemiloasele standarde ale ştiinţei moderne, Lepsius ţinea totuşi încă deschis pentru studenţi spaţiul visului – acea dimensiune a fenomenului istoric, în care Eminescu putea recunoaşte absolutul.

Lectura comparativ-sincronică la care ne-a condus biografismul cercetării de faţă, revelă corespondenţe neaşteptate, de ordin microstructural, între operele definitivate de Eminescu în anii studenţiei, respectiv ai prezenţei sale nemijlocite (chiar dacă discontinue) în spaţiul cultural german. Recitind *Egipetul,* după analiza *hieroglifelor* din basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, tresărim la versurile cu care se încheie poemul:

„Marea-n fund clopote are, care sună-n orice noapte,
Nilu-n fund grădine are, pomi cu mere de-aur coapte,
Sub nisipul din pustie cufundat e un popor,
Ce cu-oraşele-i deodată *se trezeşte şi se duce*
Sus, în curţile din Memphis, unde-n săli lumină luce;
Ei petrec în vin şi-n chiot orice noapte pân-în zori."(s.m.)[1]

Şi aici, ca şi în basm, *noaptea* se deschide spre *timpul morţilor* – un *popor cufundat sub nisipul deşertului*, care se trezeşte şi *urcă spre palatele astrale*, unde, în *săli scăldate în lumină*, petrece până la *răsăritul soarelui.* Putem afirma acum că viziunea eminesciană a morţii, nemuririi şi infinitului posedă o componentă *egipteană*. Asociată cu tema tranzitorietăţii culturilor pe de o parte, şi cu cea a visului pe de alta, ea ne conduce spre sensul integral al poemului, care nu cred că a fost recunoscut ca atare de exegeţii de până acum. Într-o primă apropiere, menţionasem nota schopenhaueriană a modelului german – poezia *Nilfahrt* de Altwasser: reflexivitate îndoliată, tulburare metafizică, *Weltschmerz*. Melancolia pe care ruinele „argintosului Memphis" i-o inspiră lui Eminescu, este şi romantică, desigur, dar nu neapărat „întârziată", ci reînnoită în spirit modern-decadentist, marcată de ideea tipic finseculistă a degenerescenţei „ginţilor" (o „gintă efeminată", depravată, criminală poartă, după Eminescu, vina prăbuşirii Egiptului – aluzie, probabil, la Echnaton şi teoclastia amarnită). Dar să nu exagerăm. Eminescu pune într-adevăr faţă-n faţă Egiptul vechi, faraonic, şi cel prezent, „mauro-beduin"; contrastul dintre cele două lumi este extrem, şi totuşi ruptura nu-i pare poetului insurmontabilă. Nu muţenia grandioaselor ruine,

[1] *Poezii I,* 180.

ci 'imposibila' lor elocvenţă îl fascinează[2]. Un miracol încheie viziunea sa, deschisă sub semnul regretului întors spre comorile pierdute ale antichităţii:

„Şi-acum luna arginteşte tot Egipetul antic;
Ş-atunci sufletul visează toat-istoria străveche,
Glasuri din trecut străbate l-a prezentului ureche,
Din a valurilor sfadă prorociri se aridic.

Ş-atunci Memphis se înalţă, argintos gând al pustiei,
Închegare măiestrită din suflarea vijeliei...
Beduini ce stau în lună, o minune o privesc,
Povestindu-şi basme mândre îmbrăcate-n flori şi stele
De oraşul care iese din pustiile de jele.
Din pământ şi de sub mare, s-aud sunete ce cresc."[3]

Geniul nopţii, crede Eminescu, îi inspiră deopotrivă pe regi şi pe cerşetori: „sufletul visează" în toţi deopotrivă. O dată trezit „organul oniric" – dacă Schopenhauer nu l-ar fi folosit, termenul ar fi trebuit inventat acum – „ginţile", ca şi indivizii, îşi ies din

[2] Şi aici ar fi potrivit să repunem în discuţie imaginea eminesciană a Egiptului – respectiv raportul între fantezie şi informaţie. Forma specială sub care apare vizualizată la Eminescu opoziţia dintre cele două Egipturi – şi anume ruinele solitare, solemne, pe de o parte – beduinii, pe de alta, care trec în grupuri răzleţe sau fac popas, privind, visând, dormind sau povestind în preajma monumentelor – corespunde şi ea unui mod tipic în epocă de a percepe Egiptul. În iconografia pe care deja am menţionat-o, această imagine dual-contrastivă apare cu regularitate – obsesie, filon estetic şi clişeu în acelaşi timp. Ar fi interesant de urmărit şi diversificarea acestui tipar în funcţie de experienţele artiştilor-călători (sau experţi) la faţa locului. Sub aspect estetic contrastul între vechiul şi noul Egipt apare în culori (chiar la propriu) diferite, oscilând între pitorescul exotic, orientalist pe de o parte (exemple abundente la David Roberts) şi un monocromism evasitragic, în care se perpetuează ceva din solitudinea vastelor peisaje pictate de Caspar David Friedrich. Pictorii germani (mă refer aici la colaboratorii deja citatelor *Denkmäler aus Aegypten und Nubien*) îmi par a fi fost sensibili la atmosfera misterios-mistică a câmpurilor de ruine, care, înainte de a se transforma în şantiere arheologice, îi transpuneau – s-ar spune – cu aspectul lor de planetă moartă, într-un viitor de după dispariţia omenirii. Asemenea ipoteze ar trebui verificate printr-o investigaţie specială. În ce-l priveşte pe Eminescu, contactul cu iconografia contemporană este pe cât de verosimil pe atât de greu de reconstituit.

[3] *Poezii I, loc.cit.*

sine: hipnotizaţi de razele lunii, fixând halucinaţi semnele-enigme care-i înconjoară, beduinii „sălbatici" visează „toat-istoria străveche" şi o traduc în *basme*. Poveştile lor conţin, cu alte cuvinte, o întreagă arheologie cifrată. Analfabeţii citesc, fără să ştie, hieroglifele.

În critica eminesciană s-a comentat – cum ştim – abundent şi patetic publicarea *Egipetului*. Decizia de a detaşa acest fragment din vasta *Panoramă* în care-şi avusese iniţial locul, a fost interpretată ca semn de gravă oboseală interioară şi a servit ca atare ipoteza crizei tragice traversate de Eminescu la Berlin: cum s-ar fi hotărât poetul să păstreze doar o 'pietricică' din edificiul proiectat şi să şlefuiască migălos un 'ciob', dând uitării magnificul filon, dacă nu şi-ar fi reevaluat în prealabil fără milă potenţialul creator şi nu şi-ar fi redus, drastic şi definitiv, aspiraţiile? Nu insist asupra faptului că, din punct de vedere pur cronologic, poemul *Egipetul*, citit din septembrie la Junimea şi apărut în „Convorbiri literare" la 1 octombrie 1872, nu poate constitui o probă prea convingătoare pentru frământările poetului într-o perioadă din viaţa sa care de fapt nici nu începuse încă. Mai important decât istoria sa exterioară, mi se pare sensul poemului: asupra lui trebuie să se fixeze chestiunea continuităţii (sau rupturii) în evoluţia lui Eminescu. Or, supratitlul sub care ne-am obişnuit să plasăm *Egipetul – Memento mori* – nu oferă decât o concluzie parţială. Eminescu nu reia, pur şi simplu, tema *vanitas vanitatum omnia vanitas,* ci o redimensionează: în timp ce memoria raţională evocă exemplele fatalei tranzitorietăţi, inconştientul tezaurizează trecutul. Se poate înţelege altfel finalul poemului?

În vis, toate civilizaţiile se întâlnesc şi comunică: această contemporaneitate onirică este pentru Eminescu nemurirea însăşi. Nu focalizează tocmai ea o parte semnificativă a gândirii eminesciene în anii petrecuţi la Berlin? „Cugetările imposibile" de care dau seama manuscrisele, conduc cu o logică inebranlabilă la apologia imaginarului arhaic, colectiv. O dată de-construit conceptul de realitate prin comparaţia cu visul, autorul lor recomandă „povestea" drept o lume eminamente umană, mai stabilă şi fiabilă decât cea care ne înconjoară:

„ (...) să ascultăm poveştile, căci ele cel puţin ne fac să trăim şi-n viaţa altor oameni, să ne amestecăm visurile şi gândurile noastre cu ale lor... Poate că povestea este partea cea mai frumoasă a vieţii omeneşti... Cu poveşti ne leagănă lumea, cu poveşti ne adoarme... Ne trezim şi murim cu ele... De ce să n-o auzim şi pe aceea a regelui Tlà?"[4]

Regăsim aici, într-o formulare explicită, ideea „poveştii" (sinonim, desigur, cu „basmul" şi „mitul") ca mediu al continuităţii transistorice a culturilor – şi anume în conexiune tipic eminesciană cu ontologia onirică, pe de o parte, şi cultul Egiptului ca 'patrie' uitată a speciei umane, păstrată doar în inconştient, pe de alta. E foarte probabil că ne aflăm în faţa prologului la acea amplă naraţiune care se pare că l-a absorbit pe Eminescu în anii sejurului la Berlin, editată postum sub numele *Avatarii faraonului Tlà* – o „panoramă" şi ea, într-un fel, judecând după secvenţele realizate, în care defilează Egiptul faraonic, Spania medievală şi Iaşul secolului al XIX-lea.[5] Prin anvergura lui, acest proiect, insuficient cercetat, după părerea mea, infirmă imaginea creatorului în declin, în timp ce din punct de vedere ideatic, el ne întăreşte în opinia că Eminescu găsise o replică la *lamento*-ul pe marginea evanescenţei operelor omeneşti. În locul unei noi analize, care rămâne totuşi de neocolit, mă mulţumesc în cele ce urmează să sugerez doar interesul deosebit şi enigmele acestei naraţiuni „imposibile".

---

[4] ["Cugetări imposibile"], cit. după *Opere IV* (ed. Rusu), 541.

[5] v. *Aur, mărire şi amor [Avatarii faraonului Tlà]*, *ibidem*, 191–244. În „Note şi variante" (*ibidem*, 481–500) Aurelia Rusu reconstituie nu numai geneza acestui text, ci şi un ansamblu de texte adiacente, dovedind însemnătatea proiectului, care îl însoţeşte, de fapt, pe Eminescu în toate fazele creaţiei sale în proză. A. Rusu contestă, pe bună dreptate, justeţea titlului ales de Călinescu, propunând în locul lui un titlu sugerat de Eminescu însuşi: *Povestea faraonului Tlà*. În ce priveşte fragmentul numit „Cugetări imposibile", el se regăseşte în *Archaeus*, a cărui datare rămâne ambiguă: în sinopsa manuscriselor din *Opere VII* (83–90), el apare atât în perioada 1872–1874, cât şi în cea următoare, 1874–1877. Dar chiar şi redactat mai târziu, prin caracterul lui de „prolog", textul demonstrează actualitatea „poveştii" aduse de Eminescu cu el de la Berlin, luminându-i totodată sensul.

Ecou al prelegerilor lui Lepsius, Tlà nu este nici erou în sens naratologic, şi nici *archeu*, în sensul cel mai răspândit al cuvântului, de prototip invariabil sau numitor comun al unei serii de figuri.[6] Titlul *Avatarii faraonului Tlà*, care trimite la doctrina metempsihozei – şi anume în versiune recent-fantastică (romanul *Avatar* al lui Théophile Gautier), nu corespunde nici el exact intenţiei autorului. „Povestea" lui Tlà reia tema din *Sărmanul Dionis* – „cine sunt eu?", se întreabă personajul – iar ordinea ei este de tip oniric-hieroglific, în sensul lărgit pe care l-am dat termenului *hieroglif*, de semn arbitrar şi motivat totodată.[7] Tlà – pentru a începe cu cel mai simplu argument – nu este aici doar numele unui faraon – semn convenţional deci, aidoma literei de alfabet – ci şi gest fonetic indestructibil: dacă oamenii l-au uitat, el rămâne totuşi în lume – în limbajul animalelor, de pildă. Îl ştiu şi repetă, bunăoară, broaştele, greierii, ţânţarii sau corbii (ne amintim percepţiile cerşetorului nebun, Baltazar – B-*alta*-zar, *nota bene*, nume-ecou) – printr-un impuls natural, „organic", aidoma gestului finalizat în pictograme. Dar nu numai numele migrează prin evi – arată „povestea" eminesciană – ci şi simbolurile (coroana regală), ideile-obsesie (aurul) sau culorile. În ce priveşte motivele lui Eminescu de a scrie tocmai povestea lui *Tlà*, ele conţin – sunt convinsă – cheia interpretării; din păcate, ele îmi rămân, deocamdată, de neînţeles.

---

[6] Încă din lucrarea sa de doctorat, dedicată acestei proze, G. Călinescu îşi construieşte interpretarea pe ideea de reîncarnare, respectiv pe doctrina metempsihozei şi noţiunile de avatar, respectiv *archaeus* (v. *Avatarii faraonului Tlà. Eminesciana 18*, Iaşi [Junimea] 1979). Soluţia mi se pare discutabilă: nici asemănările cu povestirea lui Gautier, *Avatar*, şi nici teoria *archaeus*-ului în versiune călinesciană nu conving. C. Noica a încercat să rectifice cursul recepţiei, prezentând cu fineţe filozofică ideea eminesciană a *archaeus*-lui (v. „Ce este un Archaeus după manuscrisul eminescian *2268*", în: *Eminescu sau Gânduri despre omul deplin al culturii româneşti*, Bucureşti [Eminescu] 1975, 155–161). Dar nici Noica nu stabileşte vreo conexiune cu tematica inconştienului.

[7] Numele Tlà – găsim într-o notă eliptică de la o prelegere de egiptologie – „hieroglific se scrie Nas – însemnează limbă coptic[ă] T-Las." (*Opere XV*, 485). Nu putem conchide pe baza acestor rânduri decât că Eminescu era familiarizat cu ideea celor două sisteme grafice – hieroglifele egiptene şi alfabetul coptic, fonetic. Aceeaşi notă pune sub semnul întrebării datările de până acum ale secvenţei egiptene, respectiv ale proiectului intitulat *Povestea faraonului Tlà* (v. Rusu, *op.cit.*, 483 sq.): îmi pare greu de acceptat că acestea ar fi anterioare cursurilor de egiptologie frecventate de Eminescu la Berlin.

Analiza (extrem de anevoioasă) a notelor de la cursurile de egiptologie nu îngăduie nici ea decât ipoteze.

Tlas (în coptică, Tnas – în vechea egipteană) nu face parte dintre faraonii memorabili – dimpotrivă. Lepsius îi ştia numele din faimoasele liste de regi ale lui Manetho, pe care le prezenta şi comenta critic la curs, confruntându-le cu alte surse antice, greceşti şi latine.[8] Descifrări mai recente citesc acelaşi nume ca Uneg sau Wadjnes (Wadj-las, Wadj-nes). T-nas, respectiv T-las înseamnă „limbă" (glota) – hierogliful pentru Uneg reprezintă însă o floare, rămasă neidentificată, după ce fusese confundată cu lotusul.[9] Să fi luat Manetho – sau informanţii săi – această *floare* drept *limbă?* E vorba, oricum, de un faraon din dinastia a doua – o umbră de fapt, verigă goală şi nimic mai mult în cronologia egipteană: urmaşul lui Ninetjer (Binothris) şi predecesorul lui Sened (Sethenes). Tlà/Uneg/Wadjnes cel adevărat trebuie să fi fost înmormântat într-un mausoleu subteran, sub o *mastaba* – de abia cu Djoser, din dinastia următoare, începe tradiţia mormintelor-piramidă. (Pentru Djoser a construit legendarul Imhotep piramida în trepte de la Saqqara.) Cum rezultă din notele sale, Eminescu ştia foarte bine că Tlas nu-şi putea înscena sfârşitul cu acest tip de fast, după cum ştia şi că el nu putea avea nici o legătură reală cu Rhodopis. Rodope, „cu obrajii trandafirii" („mit rosigen Wangen"), îşi notează el la acelaşi curs, este numele unei regine din dinastia a douăzeci şi şasea, căreia soţul ei, Psammetich II, i-a construit un mormânt extrem de preţios.[10] E vorba aici, de fapt, de o paranteză: Lepsius, care ajunsese cu expunerea la regina Mitokris – „cea mai frumoasă (femeie, n.m.) din vremea ei", cu care s-a încheiat dinastia a şasea – face, se pare, o observaţie în legătură cu reapariţia numelui acesteia câteva secole mai târziu, în conjuncţia: Mitokris-Rodope. „E ciudat", notează Eminescu, „că acest nume se repetă atât de târziu. Găsim înclinarea de a împrospăta numiri vechi şi renumite."[11] Rodope, cu alte cuvinte, este o „fantomă" a reginei

[8] v. C. Richard Lepsius, *Königsbuch der alten Ägypter* I, [Berlin] 1858, resp. Osnabrück (Otto Zeller) 1976, 15 sqq.

[9] v. *Lexikon der Ägyptologie,* 7 vol., ed. de Wolfgang Helck/Eberhard Otto/Wolfhart Westendorf, Wiesbaden (Harrassowitz) 1975–1992; Jürgen von Beckerath, *Chronologie des pharaonischen Ägyptens,* Mainz (Philipp v. Zabern) 1997.

[10] v. *Opere XV*, 487.

[11] *idem.*

Mitokris (Nitocris–respectiv Nitokris, conform lecturii actuale), dar nici aceasta nu a fost contemporana lui Tlas. De ce e bolnav faraonul eminescian tocmai de dragostea pentru o anume Rodope? Ce poate afla azi un nespecialist despre această figură?

Rhodopis este cunoscută din scrierile lui Herodot, Diodorus Siculus, Strabo, Plinius cel Bătrân ş.a. Este vorba de o curtezană din Naucratis, de origine tracă, se pare, faimoasă prin frumuseţea (piele albă, obraji trandafirii), bogăţia şi magnificenţa ei. Personaj devenit legendar în lumea greco-egipteană, ea personifică aşadar triplul impuls denumit de Eminescu: „aur, mărire, amor", se 'reîncarnează' prin urmare în Cezara – iubita frenetică, demonică a lui Angelo. Dominatoare, tiranică, aceasta „moşteneşte" alurile princiare ale curtezanei din Naucratis, despre care unele legende spun că şi-ar fi construit din imensa avere adunată de la amanţi o piramidă. Numele Rhodopis, mai aflăm, este asociat în tradiţiile ptolemeice cu construcţia unei piramide, şi anume la Giseh – ca şi numele reginei Nitokris, căreia tradiţiile vechi egiptene, consemnate de Herodot, Manetho ş.a., îi atribuie de asemenea – pe lângă frumuseţe inegalabilă (inclusiv pielea albă) şi excepţionale aptitudini monarhice – construcţia unei piramide, tot la Giseh, anume a celei de-„a treia". Nitokris nu putea *construi* această piramidă – opera faraonului Mikerinos din dinastia a patra, cum se ştie – dar o putea *re-construi*, ceea ce pare chiar plauzibil.[12]

Ne dăm seama pornind de la aceste observaţii sumare, că Eminescu nu-şi scrie „povestea" altfel decât îşi scriu popoarele istoria, amestecând realitatea cu visul, astfel că nici un urmaş, oricât de scrupulos, nu le mai poate distinge – nici Herodot, nici Manetho şi nici chiar profesorul Lepsius, gata şi el, la răstimpuri, să capituleze în faţa „basmelor" ce trec de milenii drept adevăr.[13] Într-un anume plan, dinastiile egiptene sunt toate contemporane – principiu care nu exclude nicidecum interesul pen-

[12] v. *Lexikon der Ägyptologie*; Christiane Coche-Zivie, „Nitocris, Rhodopis et la troisième pyramide de Giza", în: *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie Orientale* (Cairo), 72 (1972), 115–138.

[13] Eminescu s-ar fi putut inspira nu numai pentru figura lui Rodope, ci şi chiar pentru ideea însăşi a „poveştii" din cercetările profesorului său: în *Die Chronologie der Aegypter. Erster Teil*, Berlin 1849, 303–308, găsim „basmul" („Märchen") curtezanei-regine-ctitor de piramide, într-o prezentare comparativ-critică.

tru *ştiinţa* istoriei. Şi Eminescu nu încetează să ne uimească. Secvenţa egipteană din naraţiunea sa, de pildă, cu toate anacronismele ei masive, este, într-o anumită privinţă, mai puţin arbitrară decât s-ar crede: lacul subteran (fără crânguri de palmieri, desigur) din piramida descrisă de Eminescu corespunde amintirilor ancestrale păstrate în valea Nilului. Tradiţiile hellenistice, de mare actualitate în ambianţa egiptologiei berlineze, asociază figura lui Rhodopis cu imaginea unei fastuoase săli de ospeţe, *subterane* şi *inundabile*, în timp ce luntrea constituie un element din recuzita rituală şi, firesc, din iconografia sacră egipteană: cum cu acest vehicol urma să se deplaseze faraonul în lumea de apoi, el i se punea la dispoziţie din timp, o dată cu dotarea mormântului său. Arheologii s-au mirat multă vreme descoperind astfel de bărci, 'ancorate' în nisip, la picioarele piramidelor!

„Şi popoarele dorm...". Revenim, pentru a încheia, la concepţia eminesciană a preistoriei ca mod originar, "natural", de existenţă a comunităţilor. „Instinctiv", ca în vis, cu siguranţă somnambulică, comunităţile îşi găsesc formele adecvate de viaţă şi, putem spune, locul propriu în univers. Viaţa lor conştientă („conştie"), care începe – consideră Eminescu – o dată cu tranziţia de la oralitate la scripturalitate, este tot „vis", dar de altă calitate. Acest „somn uşor", cu aparenţă de „trezie", este stăpânit de „simbolurile" obscure păstrate în sufletul colectiv.

Ideile acestea „stranii" s-au arătat mult mai puţin insolite după excursul în onirologia schopenhaueriană. În ce priveşte conexiunea cu inconştientul colectiv, ea rezultă din preocupările etnopsihologice ale lui Eminescu, îmbogăţite de experienţa egiptologiei celei mai noi. Doctorandul îşi propusese – şi se crezuse în măsură – să ducă mai departe opera schopenhaueriană. Fragmentul la care ne referim constant, în ciuda meandrelor în care ne-a atras nevoia de explicaţii, ni-l arată în primul rând ducând mai departe etnopsihologia – şi anume conferindu-i o dimensiune schopenhaueriană, abisală. Studiul istoriei naţionale, pentru care se decide în final Eminescu – „re-orientarea" petrecută la Berlin – integrează reflecţia asupra „sufletului colectiv" şi a substratului său inconştient. Prin deschiderea sa către motivaţiile secrete, care modelează şi ele, alături de cauzalitatea obiectivă sau interesele pragmatice, destinul unei comunităţi, concepţia lui

Eminescu anticipează hermeneutica modernă, de inspirație freudiană, a istoriei. Spațiul, în care ea se așează, deși la limita raționalității, nu este tenebros, căci sondajul nu vizează cine știe ce subterane *biologice* (ereditatea de pildă, care conduce inevitabil la mistica sângelui). Chiar dacă este denumit uneori „instinct", „sufletul" colectiv nu lucrează în etnopsihanaliza eminesciană ca o forță oarbă sau ca „mecanism" (se deosebește aici esențial de freudianul *Es*): el *se exprimă*. Sufletul unei națiuni se află în limba ei. Chiar de la Aron Pumnul ar fi putut recepta Eminescu această idee de inspirație humboldtiană, pe care etnopsihologii berlinezi – atât Steinthal, cât și Lazarus – o preluaseră – cu rezerve, respectiv amendamente sensibile, e adevărat, dar fără a o minimaliza.[14] Nu e vorba aici, cum se știe, de codul lingvistic și utilizarea lui ca simplu instrument de comunicare, ci de *organul* prin care ne apropriem (după Humboldt) lumea. Limba este recunoscută drept constitutivă pentru experiența umană. „Sufletul" colectiv, gândește Eminescu, se exprimă în „poveștile", respectiv *tradițiile* sale – un limbaj cifrat, „hieroglific", cu a cărui înțelegere își umplu popoarele viața istorică. În acest proces de autocunoaștere se constituie și identitatea național-etnică. O națiune care devine pe această cale conștientă de sine, este și propriul său terapeut, pentru că moștenirea spirituală înțeleasă ca tezaur de 'vise' solicită o anamneză – benefică, deși niciodată încheiată. Nici trecutul și nici prezentul în care el se sedimentează, nu pot fi propriu-zis *elucidate*, ci doar *apropriate* – cu spirit metodic-pozitiv, desigur, dar și cu instrumentele mai fine și sensibile ale 'oniromanciei'. Concepută ca

[14] „Națiunea este cuprinsul unui popor de același sânge, care vorbește aceeași limbă și are aceleași datine. Poporul este trupul națiunii, iar limba este sufletul ei. Naționalitatea este dumnezeescul, eternul, înnăscutul și neînstrăinabilul drept de a-și întrebuința limba în toate trebuințele vieții: în casă, în biserică, în școală și administrațiune...", cit. după Titu Georgescu/Emil Bâldescu, *Cititori de școală românească. Secolul al XIX-lea*, București (Editura Didactică și Pedagogică) 1971, 161. În ce privește tradiția humboldtiană în etnopsihologie, mă limitez la un singur exemplu: Heinrich Steinthal, *Die Sprachwissenschaft Wilhelm v. Humboldt's und die Hegel'sche Philosophie*, Berlin 1848, retipărită: Hildesheim/New York (Georg Olms) 1971. Co-fondatorul etnopsihologiei este de altfel recunoscut ca cel mai important humboldtian din lingvistica secolului XIX (v. Jürgen Trabant, *Traditionen Humboldts*, Frankfurt/Main [Suhrkamp] 1990, 60 sq.).

proces deschis, întreţinut de un *telos* intangibil – coincidenţa cu sine însuşi – identitatea naţional-etnică nu poate furniza subiectul unei doctrine de tip edificator-catehetic.

În lumina constatărilor şi ipotezelor expuse până acum, 're-orientarea' lui Eminescu sub influenţa climatului intelectual berlinez poate fi discutată cu toată seninătatea. Fixându-şi interesul asupra istoriei, Eminescu nu a capitulat intelectual. Cu „inima curată şi minte deşteaptă" el s-a întors încă o dată la sine – cu un surplus de exigenţă ştiinţifică, dar şi cu un important câştig de siguranţă teoretică. Înţeleasă ca tradiţie culturală, respectiv moştenire colectivă, parţial inconştientă, istoria naţională îi apare (şi) ca 'noaptea' comună. Schopenhauer revelase valenţa metafizică a somnului: o dată neutralizate conexiunile individuale, contingente, spiritul regăseşte – spunea filozoful – fiinţa în sine, mereu aceeaşi şi nemuritoare. Dar dacă în ordinea de dincolo de spaţiu şi timp domneşte transparenţa pierdută altfel prin individuaţiune, nu înseamnă că prin visul *împărtăşit* individul devine nemuritor? Istoria naţională se impune aici ca un drum spre „lucrul în sine". Eternitatea se află la îndemâna oricui îşi deschide „inima" spre Celălalt şi visurile moştenite în comun. Naţiunea, poporul încetează şi ele de a mai fi concepute ca entităţi strict determinate spaţio-temporal – monade ce nu există fără să se excludă: „sufletele" lor – ale tuturor – comunică în universul visului. *Lumea e un vis...* Ne-am obişnuit cu conotaţiile decepţionist-nihiliste ale sentinţei. Dar Eminescu ne solicită să depăşim inerţia: ca vis, prin vis, lumea e una, vie şi nemuritoare.

MIRCEA ELIADE

Trei analize

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

FANTASTICUL ÎN PROZA LUI MIRCEA ELIADE: *DOMNIŞOARA CHRISTINA*. O LECTURĂ *NU-NUMAI-ESTETICĂ*

La o privire de ansamblu asupra operelor pe care, între 1935 şi 1940, Mircea Eliade le-a consacrat erosului, romanul *Domnişoara Christina* (1936), cu simbolica lui dominată de pământ şi flăcări, ne poate apărea ca primul segment – întunecat şi violent – al unui triptic. Îi urmează – ca o consolare – *Şarpele* (1937), şi aceasta povestea unor bucureşteni în vilegiatură, din rândul cărora răsare, după o noapte de joc şi spaime, cuplul mitic. Nici aici vacanţa nu se termină cum trebuia, dar surpriza este benefică: în locul aranjamentului matrimonial premeditat de amfitrioni în bună manieră burgheză, survine nunta mirifică, fără cunună, a tinerei Dorina cu un necunoscut, misteriosul Andronic – în zorii zilei, pe insula cvasi-paradisiacă din mijlocul lacului Căldăruşani. Cu a treia secvenţă ajungem la *Nunta în cer* (1939) – o iubire-miracol, exaltată şi copleşitoare. Născută în plină iarnă bucureşteană, ea caută obsesiv altitudinile: aerul pur, glacial şi strălucitor al munţilor acoperiţi de zăpadă, constituie mediul ei ideal. Legea creştină şi ritualul nupţial corespunzător conferă uniunii la care aspiră (fără noroc de altfel) Andrei şi Ileana, calitatea 'celestă' – o sfinţenie aşadar mai înaltă decât cea cosmic-naturală la care au acces tinerii sălbatici din insulă, protejaţii şarpelui. Această diferenţă se răsfrânge şi pe planul enunţării narative: în timp ce *Şarpele*, începută realist, evoluează treptat spre registrul miraculos-feeric, *Nunta în cer* rămâne de la prima până la ultima pagină în limitele unui realism riguros. Şi din acest punct de vedere, *Domnişoara Christina* deţine o poziţie singulară. Chiar dacă nu se supune în întregime

codului moştenit din secolul anterior, de la maeştrii genului, Mircea Eliade se înscrie cu această lucrare, fără îndoială, în tradiţia prozei fantastice.

Fantasticul şi simbioza arhaic–modern

Ca şi predecesorii săi, Eliade atacă cu *Domnişoara Christina* o limită: el forţează din interior discursul realist, deschizându-l Neverosimilului. Căci ce om 'normal' mai poate crede, în plin secol XX, că satele din câmpia Dunării sunt bântuite de strigoi? La autorii din zorii evului pozitivist, un asemenea 'scandal' ar fi declanşat o cumplită criză intelectuală. Purtătorii lor de cuvânt – eroi sau naratori – s-ar fi lamentat şi opus cu disperare Supranaturalului, refuzând chiar în ciuda evidenţei să recunoască eşecul raţiunii şi mediocritatea doxei comune. Ei ar fi abdicat cândva şi din funcţia de intermediari ai Insolitului, incapabili să ducă la bun sfârşit 'raportul' anunţat, jenaţi de a-şi fi pus în joc credibilitatea. Iar cititorul ar fi închis cartea perplex, neştiind ce să creadă despre cele povestite şi ce sens să dea textului parcurs.

Domnişoara Christina nu suscită faimoasa „incertitudine", îndepărtându-se astfel de modelele clasice ale genului[1], fără a constitui însă prin aceasta o excepţie absolută – nici măcar una rară. Maniera auctorială adoptată de Eliade aici (spre deosebire de *Nunta în cer* – naraţiune la persoana întâi a protagonistului însuşi, şi după ce în *Maitreyi* el se dovedise un practician abil al unor strategii narative complicate) elimină orice îndoială privind autenticitatea evenimentelor relatate: Egor Paşchevici nu are halucinaţii, el – şi nu numai el – a întâlnit 'realmente' strigoiul. Renunţând la procedeele 'clasice' de prezentare a evenimentului „straniu-neliniştitor" („*unheimlich*") – celebra „punere în abis" – Eliade nu face decât să se ralieze unei tendinţe mo-

[1] Vezi Sorin Alexandrescu, „Dialectica fantasticului", studiu introductiv în: Mircea Eliade, *La ţigănci şi alte povestiri*, Bucureşti 1969, V–L, resp. VIII–XVII (cu privire la *Domnişoara Christina*). În cele ce urmează mă voi referi la această ediţie a romanului lui Eliade (abrev. *Dra. C.*).

derne: fantasticul secolului XX, în primul rând cel trecut prin experienţa surrealistă, se debarasează de înscenarea hiper-realistă a supranaturalului.[2] Mistificarea nuvelistică, în care Freud identificase secretul tehnic cel mai de seamă al autorului fantastic, a căzut treptat în desuetudine. Spaţiul ficţiunii, s-a spus, şi-a cucerit definitiv autonomia, tensiunea dintre normalitate şi anomalie, pe care el o găzduieşte, nu mai este receptată naiv, la nivelul reprezentărilor despre lume şi realitate. În ciuda paradoxului, se poate afirma că, cel puţin în principiu, *Domnişoara Christina*, actualizând într-un discurs *veridic* motivul arhaic al strigoiului, demonstrează *modernitatea* estetică a autorului. Să fie însă *doar* şi *curat* estetică intenţia din care s-a născut acest roman?

Vampirismul şi maladiile României interbelice

La aproape treizeci de ani de la impunerea lui în literatura occidentală prin faimosul *Dracula* (1897), motivul vampirului, naturalizat subit şi automat în spaţiul carpatin, este abordat în sfârşit şi de scriitorii români. Spre deosebire de Cezar Petrescu însă, care rămâne cu *Aranka, ştima lacurilor* în tradiţia goticului transilvan consacrată de Bram Stoker, anticipată de Alexandre Dumas-tatăl (*Strigoiul din Carpaţi*, tradusă în româneşte de D. Anghel şi St. O. Iosif) şi Jules Verne (*Castelul din Carpaţi*, 1892), Mircea Eliade transferă urgia strigoiului în zona dunăreană, pe bătrân teren valah, îngroşat de străvechi aluviuni scito-tracice. El îi conferă totodată – pe lângă dimensiunea erotică, obligatorie între timp – o semnificaţie suplimentară, istorico-socială, care nu poate fi lipsită de legătură cu geneza acestui roman şi climatul general care a favorizat-o. Cum se ştie (şi se

[2] Pentru o bibliografie a studiilor privind fantasticul – atât cel 'clasic', cât şi cel nou – v. Ilina Gregori, *„Singura literatură esenţială". Povestirea fantastică*, Bucureşti 1996. În aceeaşi lucrare sunt discutate şi problemele pe care le suscită atât categoria genului ca atare, cât şi încadrarea generologică a operelor „neofantastice". Pentru ideea „insolitului îngrijorător" v. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, în: *Psychologische Schriften. Studienausgabe IV*, Frankfurt/Main 1982, 241–274.

trece totuşi uşor cu vederea), eroina lui Eliade nu este doar o moartă care nu-şi găseşte odihna, terorizându-i pe cei vii – ca figurile produse de imaginarul indo-european milenar, ca vârcolacii, lamiile, empuzele, arpiile grecilor, ca strigele şi lemurele romanilor sau moroii, upirşii slavilor etc.[3]: Christina reprezintă *boierimea* – clasa răspunzătoare în ochii autorului (cum putem deduce) de degradarea vechii societăţi româneşti şi de conflictele sângeroase care i-au marcat istoria recentă. „Cum s-a prăpădit neamul boieresc", exclamă în încheierea romanului o voce anonimă, venită parcă din transcendent.

În memoria familiei sale, Christina, ucisă în 1907, apare învăluită în aura tragică a victimei inocente, în timp ce ţăranii din satele apropiate nu uită că tânăra moşieriţă, depravată, crudă, tiranică, fusese în realitate nu numai fermentul, ci chiar agentul decisiv al cumplitelor descărcări de ură şi violenţă de atunci. 'Duhul' Christinei, arată romanul, nu a pierit. Musafirii bucureşteni, veniţi să petreacă la conacul familiei Moscu câteva săptămâni de vacanţă, descoperă în locul idilei aşteptate o lume chinuită de un rău straniu: amfitrioanele suferă de nişte maladii fără nume, casa, gospodăria se golesc treptat de servitori, ţăranii îşi părăsesc în exod satele de baştină, copiii mor curând după naştere, molimi necruţătoare fac ravagii printre vite şi păsări etc. Ce ne împiedică să recunoaştem în această apocalipsă o imagine a României anno 1936? Oricum, în planul ficţiunii epice, explicaţia nu lasă nici o îndoială: Christina nu a murit cu totul, mai bine zis: ea nu a murit *cum se cuvenea* în 1907. Obiect al dorinţei-violenţei oarbe, sustras totodată ritualului funerar tradiţional, corpul tinerei femei 'siluite' la porunca ei de ţărani, împuşcate apoi mişeleşte de vechil, iubitul ei, „corupe" pământul în care a fost îngropat. Sursa de viaţă revendicată cu disperare de ţărani, apărată acerb de moşieri, s-a preschimbat de atunci într-un izvor ascuns de moarte.

Lăsând deocamdată la o parte componenta erotică a conflictului, romanul lui Eliade ne apare ca o adaptare neaşteptată a motivului tipic fantastic – întoarcerea terifiantă a morţilor – la realităţile istorice româneşti. Am presupus deja – şi ipoteza este întru totul legitimă – că moşia familiei Moscu – scena acelei

[3] v. Robert Baudry, „Epiphanies des vampires", în: *Les vampires*, Paris 1993, 94–100.

„unheimliche Wiederkehr des Verdrängten" („întoarcerea îngrijorător-neliniştitoare a refulatului"), în care de la Freud încoace vedem esenţa discursului fantastic – substituie metaforic o regiune cu mult mai vastă: întreaga ţară a intrat de fapt în agonie, răpusă de emanaţiile încă virulente ale nefastului 1907. Ca *„unheimlich"* resimte autorul starea societăţii româneşti, *fantastice* i se par acele evenimente-traumă care, ca sângerosul 1907, întreţin de-a lungul deceniilor în subconştientul naţiei germeni mortiferi. Căci istovirea resurselor materiale, dezbinarea claselor, dezordinea morală generalizată – pe scurt: *sindromul vampiric* – îşi au originea, conform viziunii propuse de roman, într-un şoc vechi – un eveniment-ruptură, prost 'îngropat' în subsolul sufletului colectiv. Moartea-nemoarte a Christinei, explică Eliade însuşi în *Amintiri*, a perturbat „legile firii"[4]; corpul ei, am spune, este chiar *urma* echivocului indigerabil: el nu a fost înhumat potrivit ritualului tradiţional, ci doar ocultat, o crimă pasională s-a substituit pedepsei drepte, publice, exemplare. Egor, protagonistul iubirii romantice pentru femeia-himeră, devine pe parcursul romanului exponentul masei ţărăneşti, cu care împarte suferinţa, primejdia, ura, profilându-se în cele din urmă ca eroul ei salvator. Dar pentru Răul descris aici nu există soluţii paşnic-raţionale, civilizate. El trebuie *stârpit*, arată romanul, exact aşa cum o cere credinţa ancestrală: cu drugul de fier şi para focului.

Sfârşitul romanului ni-l arată pe Egor după ce-a străpuns inima strigoiului, în fruntea cetei anonime de ţărani, animând-o ca sub puterea unei inspiraţii mistice, să incendieze acareturile boiereşti. Care să fie echivalentul acestei *purificări* rituale în spaţiul denotat indirect, al realităţii româneşti contemporane? Care sunt factorii disoluţiei – morţii-vii de depistat şi străpuns în nişele lor blestemate? Unde se află 'conacele' lor tainice, de ars până la temelii? Cum va arăta această 'sfântă furie' pe care eroul mesianic trebuie s-o dezlănţuiască în popor, şi ce calitate să aibă o 'mântuire' egor-iană, obţinută în delir pustiitor, fără preot şi slujbe, ba chiar fără rugăciuni şi cruce? Sau poate este abuziv să punem asemenea întrebări?

---

[4] v. Mircea Eliade, *Memorii (1907–1960)*, ed. de Mircea Handoca, Bucureşti 1991, 348 sq. În text am utilizat titlul dat de autor primei ediţii, anume *Amintiri*.

Un avertisment? O presimţire funestă?

Recepţia prozei lui Eliade, cu fracturile şi distorsiunile care o caracterizează, explică desigur de ce interpretările de până acum, de altfel destul de puţine la număr, ale *Domnişoarei Christina* nu s-au hazardat dincolo de prim-planul erotic al romanului.[5] În conjunctura actuală a culturii române o asemenea cecitate a devenit curabilă. Perioada interbelică a ieşit din spaţiul mental dominat de cele două forţe opuse, ambele denaturante – acţiunea sistematic-destructivă, masiv acuzatoare şi difamantă a istoriografiei antiburgheze pe de o parte, reacţia defensiv-protecţionistă pe de alta, concretizată în tabuurile instituite tacit în jurul acestei vârste, transformate astfel într-un paradis pierdut. Şi totuşi o lectură ne-fragmentară, atentă aşadar şi la posibilele aluzii politice ale romanului, are încă de înfruntat inhibiţii deloc neglijabile: nu suntem puţini cititorii care datorăm operei lui Eliade, aşa cât şi cum am înţeles-o, impulsuri care ne-au ajutat în anii formaţiei să ne opunem spiritual exasperantei platitudini marxist-leniniste. Nu-mi pot propune – şi nici nu este aici cazul – să prezint *in extenso* conjunctura în care s-a născut această operă a lui Eliade: mă rezum la câteva repere, selectate din materialul extrem de semnificativ furnizat de discuţiile critice recente.[6]

Amintesc în primul rând atmosfera explozivă a anului preelectoral 1936, polarizarea tot mai accentuată a potenţialului

---

[5] În afară de analiza deja amintită datorată lui Sorin Alexandrescu sunt de menţionat – fără pretenţia exhaustivităţii – contribuţiile lui: D. Micu, „Introducere", în: Mircea Eliade, *Maitreyi. Nunta în cer*, Bucureşti 1969, XXXVIII–XXXIX; Sergiu Pavel Dan, „M.E.", în: *Proza fantastică* românească, Bucureşti 1975, 235–247 (despre *Dra. C.*, 235–238); I. Negoiţescu, „M. E. sau de la fantastic la oniric", în: *Analize şi sinteze*, [Bucureşti 1976], 197–206; Wolfgang Geiger, *Kulturdialog und Ästhetik. Roger Garaudy, Victor Segalen, Mircea Eliade*, Frankfurt/Main 1986, 318–328; Eugen Simion, „Proza fantastică. Inserţia magicului", în: *M. E., spirit al amplitudinii*, Bucureşti [s.d.], 104–125 (despre *Dra. C.*, 104–115).

[6] Printre cele mai relevante contribuţii de ordin istoric şi istorico-literar menţionez Leon Volovici, *Ideologia naţionalistă şi „problema evreiască" în România anilor '30*, Bucureşti 1995; Z. Ornea, *Anii treizeci. Extrema*

politic, ascensiunea extremei drepte, priza crescândă a Legiunii, transformarea ei într-o mişcare de masă. În ceea ce-l priveşte pe Eliade însuşi, 1936 este anul convertirii sale legionare. Ne amintim efervescenţa sa publicistică în această perioadă, declaraţiile în favoarea Legiunii prezentate ca o mişcare de regenerare spirituală a românilor (o renaştere creştină, menită „să-i împace pe români cu Dumnezeu"), colaborarea intimă cu Nae Ionescu (întâlnirile zilnice în redacţia „Cuvântului", deşi ziarul continua să fie interzis), admiraţia necenzurată şi fidelitatea cvasimedievală care-l legau pe Eliade de „Profesor" (în ciuda conflictului recent, dramatic, cu Mihail Sebastian), receptivitatea sa greu de înţeles astăzi la 'stilistica' vieţii legionare, la ritualismul ei ostentativ şi atmosfera misticoidă de care ea se înconjura, la charisma îndoielnică a Căpitanului, care se pretindea inspirat direct de Arhanghelul Mihail. Tema violenţei în lupta politică era la ordinea zilei, Codreanu o va abjura oficial, dar, intrat el însuşi în arena politică printr-o crimă, şeful Legiunii nu suspendase decât condiţionat şirul delictelor care punctaseră ascensiunea acestei mişcări. Şocul produs de asasinarea lui Gh. I. Duca nu era încă depăşit, organizaţiile studenţeşti de extremă dreaptă ameninţau cu noi atentate (se alcătuiau liste negre cu numele viitoarelor victime), iar în iulie 1936 a avut loc sinistra 'execuţie rituală' a disidentului Stelescu. Eliade şi-a subliniat în repetate rânduri, cu insistenţă, non-adeziunea la vreo formaţie politică, dar simpatia arătată public Legiunii şi suportul moral acordat

---

dreaptă românească, Bucureşti 1995; Francisco Veiga, *Istoria Gărzii de Fier. 1919–1941. Mistica ultranaţionalismului*, Bucureşti 1995; Claudio Mutti, *M. E. şi Garda de Fier*, Sibiu 1995 (resp. Parma 1989) şi *Penele Arhanghelului. Intelectualii români şi Garda de Fier*, Bucureşti 1997, (resp. Milano 1994); lucrări de referinţă rămân mai vechile Mac Linscott Ricketts, *Mircea Eliade. The Romanian Roots. 1907–1937*, Colorado 1988 şi, pentru istoria Legiunii, Armin Heinen, *Die Legion „Erzengel Michael" in Rumänien. Soziale Bewegung und politische Organisation. Ein Beitrag zum Problem des internationalen Faschismus*, München 1986; de semnalat de asemenea *Jurnalul* lui Mihail Sebastian (Bucureşti 1996), ca şi eseul lui Norman Manea, „Felix culpa", versiunea românească, în: *22* (1992): reacţiile de revoltă şi protest pe care acesta le-a suscitat (subsemnata şi-a exprimat şi ea la acea dată, cu o grabă regretabilă, „jalea"), au dat măsura şocului produs de noua optică, demistificantă, asupra personalităţii lui Eliade.

erau fără îndoială *acţiune politică*. (De altfel istoricii au stabilit între timp că structura organizatorică a Legiunii nici nu prevedea o evidenţă precisă, respectiv înscrierea formală a membrilor.[7]) Deşi *Amintirile* prezintă viaţa *scriitorului* ca şi cum ea s-ar fi desfăşurat şi în această perioadă conform unei logici proprii, neinfluenţată de cotidian (în legătură cu *Domnişoara Christina*: „După atâţia ani de 'literatură realistă' [aluzie la primele două volume din ciclul proiectat, *Întoarcerea din rai*, n.m.] mă simţeam din nou atras către fantastic."[8]), este greu de acceptat imaginea unei personalităţi scindate în subindivizi, fiecare cu pista lui proprie de evoluţie – mai ales în cazul unui Eliade, capul necontestat şi ideologul „tinerei generaţii", magnetizat dintotdeauna, cum prea bine se ştie, de conştiinţa destinului său inconfundabil, dublată de un cult dus, uneori, până la ostentaţie, al autenticităţii. Mult mai firesc mi se pare să presupunem că şi în perioada care ne interesează aici, activitatea lui Eliade era irigată în toate ramificaţiile ei de un fluid spiritual unic.

De altfel Eliade îşi mărturiseşte în *Amintiri* dispoziţia „patibulară" din acei ani, apăsaţi de presimţiri funeste:

> „Nu uitasem sirena de la Atelierele 'Griviţa'; nici gloanţele din noaptea de 30 decembrie pe peronul gării din Sinaia, care au costat viaţa preşedintelui de Consiliu, I. Gh. Duca, nici studenţii şi jandarmii care invadaseră Sala 'Fundaţiei Carol' (...) Unii din noi, destul de puţini de altfel (Camil Petrescu, Sebastian, Vulcănescu şi alţi câţiva) erau tulburaţi de venirea lui Hitler la putere. Neliniştea şi teama mea nu erau legate numai de asemenea evenimente politice. Presimţeam de mult, din adolescenţă, că nu vom avea timp. Simţeam acum nu numai că timpul ne era măsurat, dar că va deveni curând un timp terifiant (timpul 'terorii Istoriei'). Încercam să mă apăr printr-*o deznădăjduită, paradoxală răsturnare a tuturor valorilor: acceptam morţile din jurul meu, le acceptam şi pe cele care ştiam că vor veni, ca un sindrom al lumii noi care va trebui să se nască.*" (s.m.)[9]

[7] v. Veiga, *op.cit.*, 216 sqq.
[8] *Memorii*, 347.
[9] *ibidem*, 320.

În august 1936 Eliade se întorsese tocmai de la Berlin, unde – cu siguranţă – nici numărul cămăşilor cafenii şi negre, şi nici cel al flamurilor roşii cu svastici, care-l impresionaseră atât de mult în anul precedent,[10] nu scăzuse, iar masivele pregătiri militare nu mai lăsau îndoieli asupra direcţiei urmate de Germania naţional-socialistă: prin remilitarizarea Renaniei, după lovitura spectaculoasă din martie, Hitler viola flagrant, fără să stârnească împotriviri, tratatul de la Locarno; din luna mai exista deja „axa Berlin–Roma" (în noiembrie ea se va prelungi până la Tokio); în iulie, la izbucnirea războiului civil din Spania (eveniment care a ulcerat sensibilitatea românească mult mai mult decât toate faptele deja amintite), Hitler i s-a alăturat lui Franco, iar „planul de patru ani" anunţa în luna august termenul la care Germania, în stare să poarte un nou război, urma să traducă în viaţă misiunea istorică a *Führerului*: salvarea occidentului creştin de bolşevism. Poate că emoţiile acestui sejur la Berlin, peisajul capitalei naziste cu cromatica lui halucinantă, combinate cu 'nebunia' autohtonă, manifestată prin recentul acces „decemvirist", au alimentat pe căi subterane imaginaţia lui Eliade de-a lungul celor două săptămâni de transă în care s-a născut, după afirmaţiile lui[11], *Domnişoara Christina* – cea mai *neagră* dintre prozele care-i poartă numele. Chiar dacă intenţiile reale ale autorului rămân de ne-reconstituit („[....] m-am hotărât să scriu un roman scurt, [...] fără incidenţe autobiografice", susţine el în *Amintiri*[12]), mi se pare neîndoielnic că această carte a fost receptată la apariţie – cu sau fără voia autorului – şi ca un mesaj transliterar, de actualitate imediată. *Avertisment* la adresa guvernanţilor care lăsau ţara pradă unei monstruoase 'hemofilii'? Sumbră *profeţie,* anunţând apropiata 'reînnoire' prin violenţă şi teroare a naţiei? Viziune de *coşmar*, născută din angoasele autorului şi din nevoia de a le domina trăindu-le imaginar, în forme hiperbolice, excesive, paroxistice? Document ca atare al seismelor interioare antrenate de convertirea legionară?

[10] v. *ibidem,* 115.
[11] v. *ibidem*, 349.
[12] *ibidem*, 347.

Un „mister medieval"

Oricum ar suna răspunsul la întrebările de mai sus, o certitudine rămâne – anume că în *Domnişoara Christina* Eliade depăşeşte sfera esteticului. De asemenea 'licenţe' el nu se ferise de altfel nici înainte: cu un an în urmă, de pildă, publicase volumul *Şantier*, convertindu-şi fără multe complicaţii jurnalul într-un „roman indirect". Se ştie de asemenea cu ce dispreţ se pronunţase tânărul autor asupra romanului psihologic („confesiuni de cocotă", etichetase el genul), revendicând încetăţenirea literară a unor probleme până atunci discriminate de publicul românesc – filozofice, morale, ştiinţifice ş.a.[13] Mai mult: cândva Eliade tăgăduise cu totul finalitatea literară a propriilor sale scrieri: „(...) n-am făcut niciodată literatură", declarase el, repetând – desigur fără să ştie – deviza surrealiştilor de primă oră: „Nous n'avons rien à faire avec la littérature". Nu numai „l'art pour l'art", ci arta ca atare era supusă în acel moment pe scară europeană unei contestaţii vehemente, şi mai ales la extremele – de dreapta sau de stânga – ale spectrului ideologic de atunci. Se ştie prea bine cu preţul căror eforturi reuşea André Breton, de pildă, în anii convertirii comuniste, să „deschidă uşile" cărţilor sale spre realitate. Poezia – se proclama în tabăra de stânga – trebuie făcută „pe stradă", „de toată lumea", iar atributele brutale care întovărăşeau numele altădată sacrosante – „frumuseţea *convulsivă*", arta-„tauromachie" etc. – dovedeau şi ele, ca şi cultul lui Sade şi Lautréamont, gustul humorului negru sau resurecţia romanului gotic – o dorinţă „deznădăjduită" de a răsturna valorile tradiţionale. (Câţiva ani mai târziu, la începutul exilului parizian, Eliade avea să descopere el însuşi cu uimire coincidenţele dintre idealurile proprii şi programul surrealist, după cum avea să caute contactul cu Bataille.[14]) Fantasticul se oferea la rândul lui ca mediul propice unui asemenea *Zeitgeist*, dornic de o aventură al cărei singur moment cert era cel iniţial: negaţia, des-limitarea, transgresia.

---

[13] v. Micu, *op.cit.*, XVI–XXI.

[14] v. Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, tradus din română de Luc Badesco, Paris 1973, 62 sq., resp. 92.

Chiar dacă în lucrările sale de specialitate Eliade şi-a exprimat convingerea că tradiţiile folclorice, oricât de neverosimile pentru mentalitatea modernă, conservă experienţa reală a comunităţii şi nu produsele fanteziei ei, rămâne greu de presupus că el însuşi credea efectiv (aşa cum încă putuseră crede eruditii săi predecesori – teologi, savanţi, filozofi – din secolul Luminilor) în existenţa vampirilor. El *credea* însă într-o ordine invizibilă, superioară celei terestre, empiric-raţionale, ca şi în materializarea istorică a Binelui şi Răului.[15] Asiduitatea cu care scriitorul a cultivat fantasticul, denotă mai mult decât o predilecţie estetică: intuiţiile sale fundamentale, structura sa moral-spirituală, concepţia sa antropo-/ontologică îşi găsesc în fantastic limbajul propice, deschis transcendentului insondabil, sacrului, infinitului.

Dacă multe proze eliadeşti par ieşite de sub condeiul savantului în orele sale de 'diletanţă', *Domnişoara Christina* ocupă un loc aparte. Romanul a fost pe bună dreptate comparat cu unele dintre piesele de teatru ale lui Lucian Blaga şi calificat în consecinţă drept „mister medieval".[16] Poate ar fi mai potrivit să vorbim despre un text-rit, prin care Eliade se apropia, aşa cum formula el însuşi dezideratul, de „sentimentul fantastic pur românesc, de ceea ce s-ar putea numi prezenţa fantastică, atât de stranie, pe care o întâlnim în folclorul românesc."[17] Acest fantastic constituia după Eliade chiar substanţa vitală a folclorului românesc, un concentrat al percepţiei ontologice colective, care alimentează ca o „limfă", spunea el, întregul organism social. Contactul cu „realitatea iraţională" şi „intuiţia globală a vieţii şi

[15] În acest sens mi se pare de rediscutat teza lui Daniel Dubuisson, conform căreia Eliade ar considera timpul istoric ca manifestarea Răului absolut (v. „Mircea Eliade [1907 – 1986]", în: *Mythologies du XXème siècle [Dumézil, Lévy-Strauß, Eliade]*, Lille 1993, 215–303): o asemenea concepţie ar exclude *a priori* ideea renaşterii, regenerării, salvării omului, a împăcării lui aici şi acum cu Dumnezeu – cu alte cuvinte chiar „biruinţa Legiunii", în care Eliade (cum o amintesc între timp exegeţii) a crezut. Lucrarea lui Dubuisson demonstrează de altfel în repetate rânduri la ce simplificări şi excese poate ajunge o lectură declarat politică, polemică şi resentimentară a operei lui Eliade.

[16] v. S. Alexandrescu, *op.cit.*, VIII.

[17] Cit. după E. Simion, *op. cit.*, 104.

a morţii" – esenţa fantasticului folcloric – nu se pot reproduce în planul individual: dislocată din sufletul colectiv, „prezenţa fantastică" se degradează, „putrezeşte", degenerând în nevroză.[18] În eresul popular al strigoiului, păstrat din vremuri imemoriale, Eliade găseşte o formulă mitică, supra-dimensionată mistic, pentru anomalii actuale. S-a observat deja că acţiunea peripeţiile lui Egor asaltat de Christina şi acoliţii ei – se mulează pe un tipar elementar: antagonismul viaţă-moarte, bine-rău[19], la care am putea adăuga opoziţiile: zi-noapte, lumină-întuneric, foc-pământ şi, neapărat, masculin-feminin. Prin numele său (şi criticii au avertizat asupra importanţei onomasticii în proza lui Eliade[20]), *Christina* se prezintă şi ca un dublu mincinos al Mântuitorului, sugerând că, pentru a se manifesta în istorie, *Anti-Christ* împrumută straie şi nuri femeieşti. Imolarea Christinei şi beţia colectivă incendiară care-i urmează, cu sensul regenerator pe care i-l atribuie autorul, transpune în registru arhaic, magic-primitiv, misterul pascal: holocaustul îşi face din nou apariţia ca alternativa forte a Crucii – simbolul sacrificiului expiatoriu liber consimţit. Romanul îşi precizează astfel intenţia trans-estetică: el proiectează (şi) o scenă rituală, pe care Răul se materializează şi personifică, pentru a fi recunoscut ca atare, trăit în toată oroarea lui şi, în cele din urmă, exorcizat. (Ne putem întreba dacă asemenea funcţie 'magică' nu anticipează proiectul lui Pandele, romancierul din *19 trandafiri,* care se converteşte la teatru – şi anume la forma de spectacol concepută de Ieronim Thanase – rit iniţiatic şi cură anamnetică totodată. Ideea, legată de figura lui Thanase, apăruse anterior în *Uniforme de general* şi *Incognito la Buchenwald.*)

Dualismul care structurează universul semantic al romanului îşi află însă în polaritatea Masculin *vs.* Feminin şi germeni destructuranţi. Pe planul conflictului individual, dominat de eros, strigoiul Christina, întruchipare a triadei negre Feminitate–Demonie–Moarte, actualizează nu numai angoasele

[18] v. Mircea Eliade, „Fragmente", în: *Oceanografie*, Bucureşti 1934, 270 sq.
[19] v. Alexandrescu, *op. cit.*, XIX sau Geiger, *op.cit.*, 324 sqq.
[20] v. Dragomir Costineanu, „Une interprétation des nouvelles de Mircea Eliade par l'éthymologie des noms propres", în: *M. E. et les horizons de la culture*, Aix-en-Provence 1985, 239–251.

pe care Eliade şi le ştie şi le împarte cu mulţi dintre contemporanii săi, ci şi pe cele care pentru el însuşi rămân obscure (inavuabile) – fantomele sale 'domestice', fantasmele personale. Acestea subminează, cum se va vedea în cele ce urmează, coerenţa discursului narativ.

O „răsturnare paradoxală a tuturor valorilor" sau invazia monştrilor în somnul raţiunii?

Pentru a explica ce absurd a fost scandalul provocat de *Domnişoara Christina* la apariţie şi cât de neîndreptăţită acuzaţia ce i s-a adus atunci (de a fi alunecat în pornografie), Eliade insistă în *Amintiri* asupra sensului 'metafizic' al romanului. Perversitatea Siminei (resimţită, se pare, în acel moment ca un atentat intolerabil la bunele moravuri literare), spune Eliade, nu reprezintă decât unul dintre multiplele simptome ale unei *dezordini* mai grave, care priveşte onticul în întregimea lui („Nu era vorba de 'precocitate' – sexuală sau altfel – ci de o condiţie absolut anormală, creată de corupţia care rezulta din răsturnarea legilor Firii."[21]). Trebuie însă deocamdată remarcat că nu numai Simina, ci *toate* personajele feminine ale romanului sunt afectate – sub o formă sau alta – de aceeaşi dereglare. La fel de oripilantă ca micuţa Simina, cu chipul ei de înger şi apucăturile de şacal, este, de pildă, doica: o lubricitate joasă ţâşneşte din privirea ei leşioasă, accentuând insuportabil urâţenia feţei veştejite („Egor se simţi despuiat şi lins de privirile lihnite ale doicii"[22]), în timp ce lunatica doamnă Moscu ascunde sub migrenele şi absenţele ei de o indefinibilă distincţie apetituri imunde. Indiferent de vârstă, fizionomie, structură humorală, genealogie etc., femeile din acest roman poartă fără excepţie în codul lor genetic morbul vampiric. Cum conacul boierilor Moscu este locuit în exclusivitate de femei, se vede limpede că feminitatea ca atare constituie mediul nefastei dezordini

[21] *Memorii*, 348.
[22] *Dra. C.*, 67.

denunţate de autor. Oare nu i se poate imputa lui Eliade un misoginism crud, masiv, fanatic? Chiar dacă el va fi corectat curând prin *Şarpele,* accesul nu rămâne mai puţin semnificativ pentru dispoziţia „patibulară" a scriitorului şi fondul de agresivitate tulbure pe care ea îl putea răscoli.[23]

În *Domnişoara Christina* Eliade demolează unul după altul altarele ridicate de poeţi odinioară, demascând feminitatea în toate ipostazele ei. Ca iubită, mamă, fiică sau soră, femeia apare lipsită de orice facultate înaltă. Subiectivitatea ei se reduce la viaţa corporală – şi anume la una viciată nu numai de delicvescenţe de tot felul (astenii, anemii, somnolenţe, letargii etc. caracterizează ultimele vlăstare ale neamului Moscu), ci şi de perversităţi şi excese nimicitoare. Atotputernicia libidoului în economia ei interioară declasează femeia, plasând-o într-un regn infrauman – o zonă de monştri, trebuie precizat, ţinând cont de constituţia fatalmente patologică a sexului slab (Sanda, 'victimă' prin predispoziţie, nu este de aceea nici ea o excepţie). Hemofilia strigoiului reuneşte într-o sinteză aberantă funcţiile vitale de bază – nutriţia şi sexualitatea – impunându-se astfel ca un cifru terifiant al *cărnii* – loc de-o insondabilă *sălbăticie,* în care plăcerea şi suferinţa, atracţia şi repulsia, viaţa şi moartea se confundă. Dar chiar în perioada ei prevampirică, Christina fusese deja agentul teribilei anarhii. Erotomania ei, cu excesele sadomasochiste ştiute, se află şi la originea dezordinii sociale, ilustrate de raporturi ilicit-aberante – mezalianţă (Christina-vechil) sau cvasimetisaj (boieroaică–ţărani).

În cronica dezastrului de la 1907 trebuie să descifrăm, la somaţia lui Eliade, ascensiunea catastrofală a Femininului în lumea românească – ceea ce înseamnă aici instaurarea primatului 'cărnii' în dauna 'spiritului'. Totodată, aşa cum am remarcat deja, furia misogină pune în primejdie chiar edificiul semantic al operei: dualismul descoperit până acum este perturbat de acest Feminin care sabotează orice distincţie. Corpul Christinei, obiect al voluptăţii–violenţei, stăpân–stăpânit, dorit–urât, este chiar bara activă de-a curmezişul *Legii.* Răul nu se opune Binelui ca o entitate comparabilă, doar cu semnul schimbat: cele

[23] Izbucniri surprinzătoare de misoginism plat conţin de altfel şi *Solilocviile,* v. ediţia Bucureşti 1991, 30–31.

două nu pot coabita în interiorul aceluiaşi sistem, incompatibilitatea lor dezarmează raţiunea. Răul înţeles *fantastic* – ca anarhie şi ruptură, ca anti-semn – nu se lasă substituit de Bine, cu care el nu comunică. Răul trebuie 'extirpat', ceea ce nu se poate petrece decât în afara oricărei Ordini. „Răsturnarea de valori" preconizată din „deznădejde" de Eliade ia astfel mai curând aspectul unei răbufniri iraţionale de panică şi violenţă, lipsită de coordonate axiologice. Cum se manifestă această transgresie în planul enunţării narative?

Femeia, carnea, ispita

Personajul Christinei are, fără îndoială, o bogată ascendenţă literară. Cu graţia ei de adolescentă oprită brusc pe pragul incert dintre copilărie şi maturitate, ea aminteşte de femeile fatale – obsesia torturatului *fin de siècle* – cu atât mai primejdioase cu cât debilitatea lor infantilă („la femme enfant") conotează irezistibil puritatea, inspirând porniri amestecate, virile şi paterne sau fraterne totodată. Frumuseţea fără defect, pasiunea pentru sexul opus şi oferta erotică exorbitantă o apropie pe Christina de „diabolicele" lui Barbey d'Aurevilly – şi ele frenetice în dragoste, împăcând iubirea cu crima (*Le bonheur dans le crime*), devorând inima amantului mort dacă sărutările nu-l mai pot ajunge (*La vengeance d'une femme*), trecând nemijlocit din extazul erotic în 'leşinul' letal (*Le rideau cramoisi*). Dar şi romantismul „negru", „al sângelui, cărnii şi morţii", cum l-a numit Mario Praz, a produs demoni asemănători. Cum s-o uităm pe Clarimonde, „moarta îndrăgostită" imaginată de Théophile Gautier (*La morte amoureuse*) – ca să nu mai insistăm asupra figurilor de provenienţă propriu-zis gotică: nu numai Charmilla lui Sheridan Le Fanu o anticipează pe Christina, ci şi Matilda din *The Monk* de M.G. Lewis, unealta diavolului, care nu atât prin frumuseţe, cât prin neasemuita artă a ispitei şi minciunii l-a pierdut pe evlaviosul Ambrosio. O replică finseculară a Matildei este Mme Chantelouve din *Là-Bas* de K.-J. Huysmans (carte de căpătâi a Christinei!): iniţiată în doctrinele sataniste, practiciană a cultului corespunzător, ea-şi vizitează amantul la ieşirea de la

mesa neagră, păstrând drept afrodisiac ostia profanată. Şirul asociaţiilor ar putea continua. Oricum, ca şi Mateiu I. Caragiale, care în 1936 revenea în actualitatea literară prin ediţia definitivă a operelor sale, Eliade se dovedeşte masiv îndatorat imaginarului decadent – proiecţiilor, stereotipurilor şi poncifelor lui.

O lectură intertextuală a romanului (care rămâne un deziderat) ar începe însă desigur cu spaţiul românesc, pentru că – lucru bine ştiut – Christina revendică o ascendenţă eminesciană. Aidoma Luceafărului, pretinde, ea ar fi predestinată dilemei tragice: iubire sau nemurire. Interpreţii de până acum reţin cu emoţie tristeţea fermecătoare a Christinei[24], irezistibil turnată în versuri ca: „Mă dor de crudul tău amor / A pieptului meu coarde / Şi ochii mari şi grei mă dor, / Privirea ta mă arde." I s-a reproşat chiar lui Eliade insistenţa cu care acumulează referinţele explicite la modelul său, reducând plăcerea cititorului de a descoperi el însuşi analogiile. După părerea mea, această redundanţă trebuie să trezească mai curând suspiciuni. Christina este *luciferică* în sensul peiorativ al cuvântului – malefică nu numai prin voracitatea ei bestială, ci şi prin infinita capacitate de a se disimula, metamorfoza şi de a amăgi (Simina, agentul ei principal, are, ne amintim, şi viciul minciunii). După cum citatele franţuzeşti ale doamnei Moscu nu pot trezi nici o simpatie pentru odioasa consumatoare de animale vii, nici elegia metafizică a Christinei, intonată printre suspine în alcovul iubitului-pradă, nu poate fi interpretată altfel decât ca o cursă diabolică. Strigoiul feminin perverteşte mitul lui Hyperion, care – să nu uităm – nu iese din *pământ*, dezgropându-se într-un fund de pivniţă sordidă, ci coboară din *cer*, traversând pe căi de *foc* intermundiile. Eternitatea dăruită de Tatăl ceresc astrului preferat nu se răsfrânge

[24] v. de exemplu Sorin Alexandrescu (care apreciază capitolele dedicate întâlnirii finale Egor–Christina drept „unele dintre cele mai înalt poetice pagini de dragoste din proza română", *op.cit.*, XIV), urmat îndeaproape de Geiger (v. *op.cit.*, 325). Pentru unii interpreţi eminescianismul constituie chiar aspectul primordial al romanului: S. P. Dan, de pildă, consideră sursa folcloric-tradiţională drept simplă „osatură" sau „suport epic brut", subordonat intenţiei majore a autorului – reevaluarea mitului romantic: nu numai cuplul ca atare (viu – moartă, muritor – nemuritoare etc.), ci chiar calitatea iubirii (voluptatea ucigătoare) s-ar situa în matricea erosului eminescian (v. *op. cit.*, 236–238).

decât la modul grotesc-parodic în persistența post-mortem a unui cadavru prost îngropat.[25] Cu această deturnare semantică a unui mit sublim, maleficiile Christinei ating o nocivitate extremă, pe care însă autorul nu o denunță ca atare.

Speranța de a clarifica sensul eminescianismului cultivat de Eliade în acest roman nu se împlinește nici dacă luăm în considerație celelalte repere literare oferite de biblioteca Christinei: seria *Jean Sbogar*, *René*, *Ivanhoe*, *Les fleurs du mal*, *Là-bas* deschide un câmp intertextual eterogen. Atmosfera terifiant-halucinantă a romanului, în care criticii văd îndeobște meritul său major[26], se accentuează treptat – și, o dată cu ea nu numai duplicitatea „moartei îndrăgostite", ci și *ambiguitatea* textului. În final perspectiva naratorului se confundă – o licență de fapt – cu percepția eroului, cele două voci reducându-se la un unic discurs – subiectiv, fracturat, obscur, oniric. Neelucidat de instanța narativă, acesta întreține iluzia hyperionică (Egor a ratat șansa iubirii supraomenești, absolute), conferind personajului o notă nostalgic-romantică, greu de armonizat atât cu aureola sa mitică, de învingător al Monstrului, cât și cu funcția purificatoare atribuită ritului. E adevărat că 'demența' finală a eroului ilustrează concepția, mai exact: prejudecata lui Eliade despre fantastic (degenerarea acestuia în spațiul subiectivității individuale) – totuși: distorsiunea figurii centrale și echivocul între-

---

25 E. Simion remarcă de asemenea „degradarea" pe care o suferă mitul eminescian în *Dra. C.* (v. *op. cit.*, 112). S. P. Dan dimpotrivă, deși diagnostichează calitatea „frenetică" a erosului din romanul lui Eliade, consideră totuși că această „morbiditate frenetică a unei pasiuni transnaturale proscrise" corespunde modelului tutelar, *Luceafărul* (v. *op. cit.*, 237 sq.) – teză care denotă, evident, o percepție aparte, personală, 'gotică', a erosului eminescian.

26 E. Simion elogiază „arhitectura admirabil construită" de „semne" pe care o realizează Eliade, investind realul cu sensuri provenind „dintr-o altă ordine a lucrurilor": o realitate de dincolo de limitele umane devine astfel „prezentă" în orizontul modern-profan. Verdictul final: „*Dra. C.* este un prim și memorabil roman fantastic modern în literatura română." (*op. cit.*, 115, resp. 114 sq.) La antipodul lui George Călinescu, care îi contesta autorului *Drei. C.* „talentul literar, credibilitatea onirică, inefabilul lingvistic", S. P. Dan elogiază „capacitatea poetic-incantatorie" a autorului, suficientă pentru a susține un proiect imaginar-supranatural de o „masivitate unică în literatura noastră" (v. *op. cit.*, 238). Negoițescu dimpotrivă, în fidelă descendență călinesciană, susține că împrumuturile eminesciene din *Dra. C.* denotă sterilitatea onirică a autorului, care, puternic marcat în perioada interbelică de nihilismul nietzscheean, lipsit ca atare de „credință

ţinut de ea îmi apar şi ca simptome ale seismelor produse în imaginaţia autorului de interferenţa universului colectiv-arhaic cu cel individual-modern.

„Personajele mele", avea să explice autorul (acuzat de pornografie din cauza romanului, cum am spus, chemat în faţa justiţiei, în primejdie de a-şi pierde postul la universitate), „erau în majoritatea lor 'intelectuali', trăind oarecum în marginea vieţii: sporadicele lor izbucniri sau excese sexuale erau de fapt o încercare deznădăjduită de a se incarna, de a-şi dobândi o dimensiune vitală pe care nu o aveau."[27] Un interpret maliţios, trecut prin abecedarul freudian, ar putea glosa astfel: dacă refularea duce la dezordini sexuale, cauza trebuie căutată în „deznădejde", altfel spus: în decepţie; pentru prestaţia sa (exclusiv intelectuală) bărbatul nu primeşte prima dorită (erotică), drept care el proiectează asupra partenerei imaginile eşecului şi angoasei. Dar asemenea scheme explicative nu sunt numai inelegante, ci şi insidioase tocmai prin simplitatea lor.

'Dialectica' libidoului are desigur regulile ei aparte, mai ciudată mi se pare însă ecuaţia axiomatică pe care Eliade o stabileşte între intelectualitate şi nonvitalitate: opţiunea pro-intelect este una anti-corp. *Tertium non datur*. În *Solilocvii* însă, Eliade se arată în posesia unei alte soluţii: ideea creştină a *întrupării* oferă o mediere între cei doi poli altfel radical opuşi.[28] Prin Fiul său, Dumnezeu salvează omenirea: făcându-se prin Christos om, el „îndumnezeieşte" corpul. Trupul participă prin urmare la divinitatea fiinţei umane, iar reprimarea lui nu poate însemna decât o tragică alienare. E adevărat că tot acum Eliade distinge între *întrupare* şi *incarnare*.[29] Judecând după exemplele furnizate de literatura lui, se poate bănui că diferenţa gramaticală dintre cele două cuvinte – *trup* şi *carne* – nu i se pare întâmplătoare. *Carnea* e nume feminin, iar strigoiul, adică mortul, care, încercând să rămână în viaţă, „răstoarnă legile firii", nu

---

estetică", nu avea încă acces la filonul fantastic major, de sorginte romantică şi structură omogen-totalizantă. Prin citatele eminesciene Eliade încearcă – fără mare succes, cum înţelegem – să depăşească fantasticul dualist, pentru a crea spaţiul fascinaţiei/terorii sacre (v. *op. cit.*).

[27] *Memorii*, 350.

[28] v. *Solilocvii*, 60–61.

[29] v. *ibidem*, 61.

poate fi decât progenitură infernală. Ea confundă *trupul* (salvarea) cu *carnea* (corupţia). Cum vedem, deficitul erotic nu conduce la *exces*, fără ca „intelectualul" să se fi adâncit mai întâi în aburi sulfuroşi, proveniţi din idei hibride, dogme şi superstiţii, mituri, figuri şi clişee literare – un rezervor de monştri treziţi de panica sa iraţională.

Demonia vizibilului

„– Ce spui, domnule pictor? întrebă Sanda.
Egor rămăsese departe de portret. Se trudea a-şi da seama de unde izvora în sufletul său atâta melancolie şi oboseală, în faţa acestei fecioare care îl privea în ochi, zâmbindu-i cu familiaritate, parcă l-ar fi ales numai pe el din tot grupul, să-i spună numai lui nesfârşita ei singurătate. Plutea mult dor şi multă jale în ochii domnişoarei Christina."[30]

Spre deosebire de aliatul său, eruditul arheolog Nazarie, Egor nu se încadrează perfect în categoria tipologică a „intelectualului": el este *pictor* – calitate intim legată de vulnerabilitatea sa. Femeile din casa Moscu intuiesc că Egor nu poate conjuga separat verbele *a iubi* şi *a privi* – slăbiciune care face din el subit ţinta unor asalturi concentrice. Atractivitatea bărbatului, frenezia cu care sexul opus îl revendică, sunt prezentate în roman cu o complezenţă în care s-ar putea percepe un delir de grandomanie masculină. Reacţiile Siminei sau ale doicii – şi, evident, ale *moartei* – exprimă tocmai prin caracterul lor hiperbolic, fabulos, absurd, omnipotenţa Bărbatului – dorinţă 'nebună', pe care angoase la fel de nemăsurate o corectează.

Vacanţa lui Egor se încheie de fapt înainte de a fi început. Venit la conac (*locus amoenus* românesc prin excelenţă) să iubească şi să picteze, el descoperă portretul Christinei, găseşte aşadar gata făcut Tabloul – capodopera şi femeia visată într-o simultaneitate aiuritoare. S-a observat deja că o sursă de

[30] *Dra. C.*, 27.

suspense este în roman tocmai materializarea Christinei. Într-adevăr, simplă imagine şi evocaţie la început, moarta se impune treptat în sfera realului. Manifestarea ei – a Femininului de fapt – este extrem de semnificativă. Prezenţă difuză mai întâi, invizibilă, sezisată la un nivel somatic primar, nediferenţiat (ca moleşeală, nelinişte sau teroare fără nume), ea este apoi percepută olfactiv (parfumul de violete) sau acustic (foşnet de rochie, paşi, zgârieturi de gheară pe zid). Corpul Christinei se arată întâi ca umbră („chip de abur"), nelocalizabilă, ubicuă (aidoma întrucâtva „spiritului astral", numit şi „suflet vegetativ" sau „archaeus", pe care Paracelsus îl considera a patra componentă a fiinţei umane, furnizând astfel o explicaţie doctă fenomenului vampiric[31]); are apariţiile subite, siderante, ca şi evanescenţele caracteristice fantomei[32], se materializează apoi, dar parţial, segmentat, ascuns în câte un element de recuzită din care se retrage brusc, ca volatilizat (mănuşa – piesă-cheie de altfel în garderoba decadentă), sau dezvăluind ochilor câte un fragment de peisaj anatomic (braţ, gât, păr despletit, sâni), cu bogate valenţe psiho-poetico-fantasmatice. Minuţioasa fenomenologie spectrală ieşită din fascinaţia şi terorile victimei ascunde şi o *ars amandi (et horrendi)* – un manual erotic „indirect", care nu este lipsit nici de stereotipii gotice destul de discutabile, dar nici de un gust acut al voluptăţii, mai mult febril-bizar decât rafinat, în măsura în care *excesul* însuşi, textualizat printr-o cascadă de oximoroni, primează asupra plăcerii propriu-zise. (Cu un alt prilej s-ar putea încerca o analiză comparativă a câtorva figuri feminine eliadeşti – Christina, Maitreyi şi Ileana de pildă, plecând de la o notă comună – comportamentul lor straniu, exotic, fantomatic.[33]) Aşteptând incarnarea completă a Christinei, Egor trece prin toate formele ispitei, a cărei origine a fost, *nota bene*, privirea

---

31 v. Antoine Faivre, „Du vampire villageois aux discours des clercs. (Genèse d'un imaginaire à l'aube des Lumières)", în: *Le vampire*, 45–74, resp. 56–57.

32 v. Alain Chareyre-Méjan, „La place du mort ou le cadavre se porte bien. (Essai d'ontophénoménologie du vampire)", în: *Le vampire*, 28–41, resp. 28–31.

33 E. Simion a observat înrudirea Christinei, în plan fantasmatic (feminitatea devoratoare – „nimfomania bestială", „demonia sexuală"), cu personajul feminin din *Pe strada Mântuleasa* (v. *op. cit.*, 112).

adorativă a unui tablou. Calvarul întârzie în zonele inefabilului, indeterminabilului, parţialului, care, intensificând chinuitor dorinţa, pregătesc – ca într-un rit magic – convertirea chipului reprezentat în femeie reală. În opoziţie cu modelul imaginal, aceasta este însă...*goală*! („– La noapte să nu încui uşa; va veni de-adevărat! Va veni la tine, goală...", anunţase ca un oracol Simina.) Nuditatea, doar ea, deţine superlativul fascinaţiei feminine – o obsesie eliadescă, am putea spune, dacă ne gândim nu numai la Oana, colosul impudic, ci şi la Niculina, din *19 trandafiri*, care-şi dezveleşte în transa dansului sânii, sau la Frusinel-Eufrosyne din *Les trois grâces*, care-şi omoară binefăcătorul încercând să-l seducă.

După ce am constatat că prin eresul strigoiului Eliade face aluzie la ascensiunea femininului în orizontul românesc, au rămas deschise mai multe întrebări privind sensul acestei 'maladii' generalizate. Protagonistul campaniei antivampirice, *pictorul* Egor, ne invită să căutăm cauza răului în supraevaluarea esteticului, mai exact: a frumosului.[34] Universul propriu picturii – al formelor plastice şi al satisfacţiei perceptive nemijlocite, valorificare a *aproapelui* – este denunţat ca spaţiu 'feminin', mediu ca atare al ispitei şi corupţiei. Magia portretului Christinei simbolizează maleficiile Vizibilului. Sub ochii vrăjiţi ai pictorului, imaginea devine *simulacru*: *moarta* pare a *trăi*, *spiritul* a fi coborât în *materie*, *eternitatea* a se fi împăcat cu *erosul*. Cerul se resoarbe în Pământ, de *dincolo* şi *departe*, Dumnezeu cade *ici*, *aproape*. În Vizibil, înţelegem, pândeşte vinovata tentaţie antropomorfă. Incarnarea Christinei, cu tranziţia care o dublează – de la corpul îmbrăcat la nud – şi intensificarea fascinaţiei până la paroxism, pune sub acuzaţie privirea. „Dacă aţi fi orbi, nu aţi păcătui", a spus cândva Christos fariseilor – şi fraza a fost adesea interpretată ca o condamnare a ochilor. Şi în versiunea lui Eliade, Anti-Christ exploatează concupiscenţa privirii, atrăgând-o pe căile perdiţiei. Corpul dezvelit al strigoaicei – răsplata supremă promisă lui Egor – este şi o ironie diabolică la

[34] Prin Egor, Eliade reia astfel o idee din *Solilocvii* (38–39), anume opoziţia: creştinism ascetic *vs.* „joc", înţeles – acesta din urmă – ca un „dat ontic" (visul şi spontaneitatea creatoare îi aparţin deopotrivă), instinct dincoace de lege, mediu al dezordinii satanice.

adresa ideii de *nuda veritas*. Privirea a depăşit cutezătoare 'hainele' care i se împotrivesc, dar ceea ce i se arată, nu e decât o nouă amăgire – un plagiat mortal al Fiinţei.

Mi se pare foarte plauzibil ca Eliade, apologetul „virilităţii", să fi denunţat în *Domnişoara Christina* frumosul artistic ca unealtă ocultă a Femininului. „Răsturnarea de valori" pe care o invoca „cu deznădejde", prevedea probabil şi această iconoclastie, sugerată metaforic în finalul romanului de sfâşierea portretului Christinei. Consimţământul în sine foarte problematic la un asemenea *sacrificiu* (sursa unei iremediabile nostalgii pentru Egor) devine cu atât mai tulburător cu cât multiplele registre activate de Eliade în roman interferă adesea: eticul se prelungeşte în mistic, biologicul în socio-politic, miticul se adânceşte în fantasmatic, ceea ce favorizează alunecări semantice incontrolabile. În producţia sa literară ulterioară, Eliade va reveni asupra temei: Marina, pictoriţa din *Pe strada Mântuleasa* şi *Incognito la Buchenwald,* îşi împrumută pseudonimul – Zamfira – tinerei care, conform tradiţiei, i-ar fi redat Arghirei, în mod miraculos, vederea: reiterând în felul ei taumaturgia christică, Marina-Zamfira îi re-învaţă pe oameni să *vadă*.

O psihodramă cu final barbar

Cuplul adamic, insula paradisiacă, hierogamia aurorală pe care Eliade şi le va imagina în *Şarpele*, mi se par un antidot indispensabil autorului după drogul tare consumat cu un an înainte. Coşmarul fixat în *Domnişoara Christina* este de o densitate excepţională – reuşită scriitoricească superioară celor recunoscute în genere de interpreţi (atmosfera, construcţia riguroasă a intrigii, *suspense*-ul, lirismul erotic).

În scrierile sale autobiografice Eliade s-a prezentat adesea ca sfâşiat între două forţe contrare – spiritul stenic, activ, constructiv, „muntenesc", pe de o parte, slăbiciunea şi melancoliile dizolvante, „moldoveneşti", pe de alta. Literatura sa exprimă obsesiv acest conflict între componentele (pretins) discordante ale personalităţii sale, pe care le putem numi acum fără ezitare: masculin *vs.* feminin. În *Domnişoara Christina* recunoaştem o

adevărată psihodramă – document cutremurător privind calvarul interior al scriitorului. 'Deficienţele' sale temperamentale – deplorabila ereditate „moldovenească" – se confundă aici cu *das Unheimliche* ca atare: resurecţia Femininului pune în primejdie de moarte Eul. Aspectele acestei disoluţii sunt multiple, fără a se ordona într-un sistem coerent. O „răsturnare a legilor firii" este însăşi pasivitatea lui Egor (*Ego*, desigur), redus în prezenţa Christinei la condiţia de sclav şi instrument (când de la Aristoteles încoace se ştie prea bine că distribuţia inversă a rolurilor este singura 'legală'). Livrat erosului, eroul îşi pierde 'interiorul': el devine străveziu, gândurile îi sunt perfect lizibile, îl părăsesc, îi sunt furate. Pierderea sinelui începe în vis, pentru că acolo i se arată mai întâi idolul. Fascinaţia erotică coincide cu deposesiunea; Egor se dedublează, un *altul* răsare alături de el, îi preia trăirile:

> „Totuşi în odaie stăruia parfumul de violete. Iar după câteva clipe, Egor începu să simtă ceva, nevăzut şi necunoscut, în preajma lui. Nu era prezenţa domnişoarei Christina. Se simţea privit de *altcineva*, a cărui groază nu o mai încercase. Frica i se lămurea acum cu totul altfel; ca şi cum s-ar fi trezit deodată într-un trup strein, dezgustat şi de carnea, şi de sângele, şi de sudoarea rece pe care o simţea, şi care nu mai era totuşi *a lui*. Apăsarea acestui trup strein era peste putinţă de suferit. Îl gâtuia, îi sorbea aerul, istovindu-l. *Cineva* îl privea de-alături, de foarte aproape de el, şi privirile acestea nu erau ale domnişoarei Christina..."[35]

Erosul operează masiv în inconştient, care se revelă astfel ca spaţiu al dezordinii şi anarhiei, al depravării absolute. Dintr-o componentă psihică, feminitatea se transformă într-un abis al personalităţii. Erosul, „carnea", deschid acest hău. Cum se salvează eroul?

În spaţiul-prăpastie al erosului nu se amestecă (vampiric) doar viaţa cu moartea, ci şi deliciul cu dezgustul. Feminitatea dispersată în casa Moscu îmbălsămează/viciază aerul, iar

[35] *Dra. C.*, 76.

atracţia inumană exercitată de Christina (goală) este dublată de repulsie: fascinaţia indefinibilă a vampirului 'precipită' un miros greţos de sânge („Stăpânea în odaie [odaia Sandei bolnave, n.m.] un miros feminin, prea intim, prea cald. Mirosea a sânge."[36]). Egor învinge prin scârbă viscerală – el descoperă pe corpul nebuneşte dorit o rană sângerândă:

> „Egor îi desfăcu corsetul şi coborî degetele de-a lungul spinării ei tăcute. Deodată încremeni şi începu să tremure. I se păru că se deşteaptă pe marginea unei bălţi putrezite, aproape să cadă. Christina îl privi lung, întrebător, dar Egor nu ridică ochii spre ea. Degetele lui întâlniseră o rană umedă şi caldă; *singurul loc cald* pe trupul nefiresc al Christinei. Palma îi alunecase ameţită pe pielea ei de mare necunoscută – şi împietrise zgârcindu-se, prinsă în sânge."[37]

Cu această pasiune/aversiune excesivă pentru femeie, corporalitate, sexualitate, creatorul Christinei se integrează în *spiritul* vremii – *Zeit-Ungeist*, cum ar trebui numit. Amintesc nu numai erotismul catastrofic al lui Georges Bataille, care şi el exaltă sexualitatea, considerând-o o iniţiere în moarte, anticipare cvasimistică a extazului ultim şi suprem; nici pentru Michel Leiris, scriitor şi etnograf, iniţiat ca şi Eliade în spiritualităţile arhaice, extraeuropene, sexualitatea nu se reducea la o experienţă profană: în *L'Age d'homme* (încheiată în 1935) erosul este omologat cu un act religios. Voluptate–suferinţă, victorie–înfrângere, ucidere–sinucidere, sexualitatea îi apare lui Leiris perfect personificată de figura dublă Lucreţia-Judith.

Spre deosebire de un Bataille sau Leiris, Eliade demonizează (în *Domnişoara Christina*) erosul, invocând forţele în stare să-l exorcizeze. Acestea vin, în cazul lui Egor, de dincolo de individ – din străfundurile tenebroase ale memoriei colective.[38] Prin reflexele lui, care calchiază parţial şi sacrificarea Anei de

---

[36] *ibidem*, 51.
[37] *ibidem*, 120.
[38] În *Solilocvii*, Eliade se arată, dimpotrivă, atras de o soluţie 'catifelată' – anume domesticirea instinctului prin *imitatio Christi* (v. *loc.cit.*).

către Manole (legendă deosebit de dragă lui Eliade), Egor reînvie paradigme ancestrale de mult depăşite, care-i dictează de 'altundeva', ca prin vis, gesturile (să fie numele *Paşchievici* o aluzie la vreun *erou* contemporan, de origine slavă, ostaş *de fier* întru salvarea neamului?). 'Oficiul' se pretinde creştin, fără a se conforma însă vreunei norme eclesiastice, sfidând chiar autoritatea bisericii (rugăciunile, crucifixul rămân în seama lui Nazarie). Disidenţa sa nu poate evita regresul într-un para-creştinism sumbru, sordid, barbar. Scena imolării strigoiului potrivit eresului, cu simbolismul ei agresiv, se citeşte inevitabil ca un delir sexual masculin. El împlineşte ca o revanşă dorinţele obscure ale eroului: spaţiul închis, subteran, teluric-cavernos, drugul de fier, femeia anihilată ca persoană, ca *tu*, corpul feminin expulzat din spaţiul vizibilului, convulsiile agonice (reproduse de micuţa Simina), carnea amestecată cu pământul, inima (!) dibuită şi străpunsă *orbeşte* etc.:

> „Apucă apoi puternic drugul de fier şi-l apăsă cu toată greutatea. Broboane reci de sudoare îi acopereau fruntea.
>
> – *Aici* e inima ei, Simina?! (...) Aici este? întrebă el din nou, sugrumat.
>
> (...) Egor simţi că-i tremură braţul cu care apăsa. 'Am nimerit acum', gândi el sălbăticit. Îşi lăsă toată greutatea pe drug, urlând, strângând pleoapele. Simţea cum fierul pătrunde în carne şi cum palpită drugul despicând. Tremura, căci străpungerea aceasta înceată îl cufunda alene în delir, într-o înspăimântată nebunie. (...) căzu în genunchi, apăsă cu ultimele puteri, deşi fierul îi rănea mâinile, îi lovea oasele pumnilor. Mai adânc, mai departe, până în inima ei, până în miezul vieţii ei vrăjite!..."[39]

Apologia virilităţii se încheia cu o enigmatică consimţire la moarte în numele regenerării. La capătul *Domnişoarei Christina* cititorul nu poate să nu-şi spună înfiorat: *cave virum*! El îşi va aminti însă că Eliade însuşi, un an mai târziu, va concede tinerei Dorina în *Şarpele* accesul la paradisul erotic, iar în *Nunta în cer*, va vărsa o lacrimă pentru Ileana, personaj prin care re-

[39] *Dra. C.*, 142.

apare tema sacrificiului feminin, de data aceasta însă din perspectiva tragică a unui Manole care nu-şi găseşte nici mângâiere, nici absoluţie. Mi se pare neîndoielnic că o analiză atentă a figurilor feminine eliadeşti, plecând de la prototipul instituit prin *strigoiul* Christina, poate contribui substanţial la o mai bună cunoaştere a scriitorului.

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MIRCEA ELIADE: FANTASTICUL ŞI METAFORICA EXILULUI

Repatrierea – un vis echivoc

Observaţiile ce urmează privesc modul în care proza fantastică eliadescă „reflectă" – pentru a face uz de un termen comod deşi compromis – condiţia moral-existenţială a scriitorului în exil. Înainte de a aborda povestirea aleasă în acest scop – *19 trandafiri*[1], scrisă între septembrie 1978 şi februarie 1979 – amintesc o secvenţă din *Jurnalul* lui Eliade, care mi se pare tipică pentru scriitor şi totodată tulburătoare. Este vorba de un „vis treaz" din iarna anului 1955, consemnat însă de abia doi ani mai târziu, în „Carnetul de vară" prin care Eliade îşi relua în 1957 jurnalul abandonat tocmai ca urmare a acestui vis.[2] „Gândul" exilului – cum ar fi spus Freud – se „manifestă" aici sub forma unei întoarceri *fantastice* a scriitorului în România:

„C'était un après-midi; j'étais étendu sur un canapé. Et

[1] Mă voi referi în cele ce urmează la ediţia Mircea Eliade, *Integrala prozei fantastice*, 3 volume, îngrijită şi cu o postfaţă de Eugen Simion, Iaşi (Moldova) 1994 (abrev. *Integrala*). *19 trandafiri* (abrev. *19 tr.*) este cuprinsă în vol. III, *La umbra unui crin*, 141–251. Am desemnat această lucrare ca „povestire", deşi autorul vorbeşte despre un „roman" – clasificare pe care criticii, în genere, au preluat-o (unii vorbesc despre un „micro-roman"). Cred că distincţia nu are consecinţe semnificative pentru analiza mea.

[2] Vezi Mircea Eliade, „Carnet d'été", în: *Fragments d'un journal*, vol. I, trad. de Luc Badesco, Paris (Gallimard) 1973, 228–255.

> tout à coup je me vis mort, déposé dans un cercueil et transporté à l'église roumaine de la rue Jean de Beauvais."[3]

Serviciul funerar nu se desfăşoară însă până la capăt, pentru că sicriul începe la un moment dat să se ridice în aer. El traversează lin biserica şi iese pe uşă, planează mai întâi deasupra străzii, după care îşi ia încet zborul spre Institutul Pasteur, unde Eliade suportase recent o intervenţie chirurgicală. El părăseşte apoi cerul Parisului îndreptându-se spre sud, survolează Alpii, face o scurtă evasiaterizare la Ascona, în faţa Casei Gabriela, unde mortul primeşte omagiul vechii prietene Olga – un *trandafir* – apoi zborul continuă, la mare altitudine, peste Italia, Iugoslavia, Bulgaria, până la Dunăre, unde sicriul se imobilizează din nou, vizavi de Olteniţa. După ce un comitet alcătuit din prietenii defunctului şi sprijinit de Crucea Roşie Internaţională obţine de la guvernul din Bucureşti asigurarea că „sicriul nu va fi distrus", călătoria poate continua. Călătoria *cui?* Protocolul lui Eliade devine în acest punct echivoc:

> „Cette garantie obtenue, le cercueil reprit tranquillement sa lente navigation en direction de Bucarest. Je l'avais suivi jusqu'ici sans aucune difficulté au-delà des monts, des mers et des villes. Mais cette fois j'ai dû y renoncer. Resté sur la rive bulgare du Danube, je le regardais s'éloigner jusqu'à ce qu'il eût complètement disparu."[4]

Dedublarea iniţială, pe care o presupune autoscopia funestă – *„je me vis mort"* – este urmată, pare-se, de o sciziune totală: Eliade, mortul „care se vede mort" şi şi-a „însoţit" până acum sicriul, rămâne în exil, doar *celălalt*, dublul *văzut* în sicriu, trece înapoi Dunărea. Dar putem fi siguri că *el* este acolo înăuntru? Dacă sicriul este gol? Remarcăm oricum un detaliu de formulare narativă: precauţiile, grija, tratativele fidelilor privesc sicriul ca atare şi nu conţinutul lui: „Mes amis (...) avait demandé au

[3] *ibidem*, 234 sq.
[4] *ibidem*, 235.

gouvernement de Bucarest l'assurance que *le cercueil ne serait pas détruit.*" (s.m.) Să fie oare această întoarcere a scriitorului în țară o mare înscenare? sau poate chiar o mistificare?

Persecutat luni de zile de această „viziune fantastică", cum o numește el însuși, Eliade crede a-i găsi în cele din urmă interpretarea adecvată. Visul, afirmă el, „se lega de o experiență a morții și resurecției inițiatice" – aluzie la 'salvarea' sa prin intervenția chirurgicală deja menționată, și la ipoteza, ulterior infirmată, a unei tumori canceroase – și continuă:

> „*Je ne sais quelle partie de moi-même, de ma vie passée devait mourir, pour que je puisse survivre.*" (s.m.)[5]

Dacă *volte-face*-ul exilatului pe malul bulgăresc ne-a făcut, poate, să credem că „trecutul" său românesc trebuie să „moară", autointerpretarea lui Eliade ne corectează: ea extinde sensul 'repatrierii' – și, implicit, al 'exilului'. Nu numai trecutul îndepărtat este compromis, ci și cel apropiat: ultimii cincisprezece ani, petrecuți în străinătate, trebuie și ei 'extirpați', pentru ca 'salvarea' celui amenințat să fie posibilă. O lege misterioasă – fatalitatea sa personală, continuă Eliade – îi impune periodic o asemenea separație radicală și violentă de „o parte din sine însuși":

> „(...) les circonstances m'avaient contraint à *me séparer de tout ce que j'avais aimé, dont j'avais rêvé et à quoi j'avais travaillé dans ma jeunesse.*" (s.m.)[6]

Dragoste și plăcere, visuri și proiecte de tinerețe, consubstanțiale, am spune – iată acea *parte* nebuloasă a eului, pe care – în lipsa unui echivalent conceptual – Eliade o închide în metafora „trecutului" („ma vie passée"). Cum consecința practică a visului a fost întreruperea bruscă a jurnalului, ne dăm seama că literatura personal-intimă, spontan-autentică, face și ea parte din această regiune obscură, originară, 'natală' a vieții sale, de care

---

[5] *ibidem*, 236.
[6] *idem*.

Eliade trebuie periodic să se rupă, pentru a se „desăvârşi" interior, cum pretinde el într-o altă împrejurare:

> „(...) l'accomplissement de soi ne s'obtient qu'en résistant aux impulsions spontanées de la 'vie' (sang, nerfs, orgueil) et par *un comportement exactement opposé aux exigences de la 'vie'*." (s.m.)[7]

Am reamintit acest pasaj din *Jurnal*, din două motive: în primul rând pentru că el revelă semantica complexă a noţiunii de „exil". Exilul nu este pentru Eliade doar o circumstanţă biografică, ţinând de cauzalitatea istorico-politică, ci depăşeşte contingentul, impunându-se în cele din urmă ca o coordonată existenţială, metaforă pe cât de fecundă pe atât de alunecoasă şi – aş adăuga – cu o valenţă sumbru-îngrijorătoare, dată fiind ecuaţia tipic eliadescă dintre exil şi moarte. Înţeles ca separaţie, ruptură, dezrădăcinare, dezintegrare etc., „exilul" face aluzie la o ontologie dualistă a eului şi la un spectru larg de crize identitare.[8] Autobiografia lui Eliade – realizată ca atare sau doar implicit (în jurnal), direct sau indirect (prin *alter ego*-uri fictive) – derulează şirul unor astfel de fracturi şi le reintegrează – atât pe plan narativ-romanesc (prin formula „destinului"), cât şi teleologic, graţie ideii de „iniţiere". (În perioada *Şantierului*, aceeaşi premiză – „moartea" periodică a autorului – conducea la teza radicală a transmutării 'naturale' a autenticului în ficţiune.[9]) Nici *destinul* şi nici *iniţierea* – chei de interpretare care ajung prin exces de întrebuinţare un fel de *passe partout*-uri – nu reuşesc să ascundă dificultăţile pe care i le creează lui Eliade problema subiectului

---

[7] *ibidem*, 254 sq.

[8] Eliade însuşi se prezintă ca un multi-exilat, suferind permanent de nostalgia acută a uneia dintre patriile părăsite. În legătură cu Italia, de pildă, citim în *Jurnal* o însemnare din Veneţia, mai 1950: „Depuis trois jours, ici, invité à participer à l'Assemblée Constitutive de la Société Européenne de Culture (...) Et soudainement une immense tristesse m'envahit. Je suis venu pour la dernière fois à Venise pendant l'été 1937, en route vers Berne où j'allais voir Blaga. Toutes ces années vécues loin de l'Italie me semblent stériles, perdues..." (*ibidem*, 120).

[9] v. „Prezentarea unui roman indirect", prefaţa autorului la *Şantier*, Bucureşti (Cugetarea) 1935, 5–9.

şi a identităţii. *Cine este Eliade* după atâtea „exiluri"? Ce a „supravieţuit" din Eliade în ciuda atâtor „morţi"?

Nu am reamintit aşadar visul lui Eliade pentru a rămâne prizonieri în logica frumos şlefuită a autointerpretării sale, ci – un al doilea motiv după cel expus deja – pentru a semnala ceea ce *trece* oniromantul *cu vederea* – detaliile care unui observator neutru îi „sar în ochi": nu numai echivocul deja semnalat al dedublării, ci şi megalomania ascensionistă pe care o trădează visul, amestecul de tragic şi comic (levitaţia sicriului este prezentată şi ca un fapt senzaţional – un eveniment pentru populaţia pariziană), de vizionarism romantic, reziduuri „gotice" (şi Dracula călătoreşte, cum se ştie, în sicriu) sau *kitsch* (sicriul este împodobit cu flori şi steguleţe, româneşti şi franceze). Dar nu la aceste elemente mă voi opri, care – tocmai prin caracterul lor bizar, insolit, eteroclit – constituie un gaj de autenticitate onirică, ci la faptul că exilul apare aici nu numai ca 'dezastru' intim, ci şi ca un moment necesar în paradigma succesului: repatriatul din vis nu este un român oarecare, ci un autor celebru, *consacrat* în străinătate. Această reuşită devine la Eliade o investitură, din care individul iese învăluit într-un nimb supraomenesc, mitic, astfel că întoarcerea lui în ţara de origine ia proporţiile unui miracol. Cel care *reapare* pe firmamentul României după ce a *dispărut* de pe pământul ei, intră în categoria tipologică a Eroului, Profetului – mai mult chiar: a Zeului. Recepţia operei lui se transformă automat în cult. Cult thanatic, în jurul unui erou mort (ca „martirii" din tinereţea lui Eliade – Moţa şi Marin)? Pseudo-cult, în jurul unei false relicve? Duplicitatea eului oniric trădează, după părerea mea, ambiguităţile statutului spre care Eliade tinde, ca şi prezenţa fantasmei – mortul-viu – pe care suntem îndreptăţiţi s-o căutăm şi aiurea în textele lui Eliade – chiar, poate mai ales atunci când perfecţiunea construcţiei lor atestă o luciditate atotdominatoare, aproape exasperantă.

Un simplu amănunt – dar detaliile contează într-un vis mai mult decât prim-planul lui – anume *trandafirul*, omagiul cuiva absent de la ceremonia funerară – m-a incitat să pun în corelaţie această „viziune onirică" cu povestirea *19 trandafiri*, în care, cum ştim, buchetul de trandafiri semnalizează prezenţa spirituală a scriitorului Pandele, Tatăl/naşul dorit de două cupluri şi absent de la ambele nunţi.

19 trandafiri şi întoarcerea scriitorului dintr-un exil „interior"

Nu insist aici asupra valabilităţii acestui tip de lectură asociativă. În locul consideraţiilor teoretice în sprijinul metodei alese, mă mulţumesc să afirm că în cazul lui Eliade – şi în special al prozei sale fantastice – o asemenea abordare a vieţii şi operei ca părţi ale unui tot – un *megatext* – se impune în mod logic. Fantasticul nu l-a interesat niciodată pe Eliade ca „artă pentru artă", ci ca o modalitate de acţiune şi intervenţie în realitate. Dacă la mijlocul anilor '30, exaltat de ideea „renaşterii" româneşti, el încerca reînvierea prin fantastic a spiritualităţii colective folcloric-arhaice şi resacralizarea vieţii contemporane prin reîntoarcerea la riturile tradiţionale (vezi *Domnişoara Christina*[10]), proza fantastică scrisă în exil are ca destinatar implicit omul modern în general – 'sclavul' istoriei şi al contingentului, pe care Eliade încearcă să-l „salveze" redeschizându-i dimensiunea Misterului. Amintesc aici modul în care Ioan Petru Culianu intenţiona să i se adreseze scriitorului:

> „Interpretarea mea la opera dumneavoastră literară este aceea a unui Eliade mare mistagog, care creează mituri ştiind foarte bine că ele stau pe nimic, dar convins de valoarea lor existenţială şi pedagogică. Scopul urmărit este, într-un anumit sens, soteriologic: el vrea să ajute omul să recupereze semnificaţia pierdută a existenţei sale, a soartei sale pe pământ..."[11]

În cazul publicului românesc, această *iniţiere* şi *salvare* capătă suplimentar caracterul unei acţiuni politice, subversive, dată

---

[10] v. în volumul de faţă „Fantasticul în proza lui M. E.: *Domnişoara Christina* (...)". Caracterul transgresiv al prozei fantastice eliadeşti târzii este discutat şi de Gheorghe Glodeanu în legătură cu tema spectacolului, caracteristică pentru ultimele creaţii eliadeşti în general şi pentru *19 trandafiri* în special (v. „Orfeu sau funcţia ritualică a spectacolului", în: G. G., *Mircea Eliade. Poetica fantasticului şi morfologia romanului existenţial*, Bucureşti [Editura Didactică şi Pedagogică, R. A.] 1997, 160–185). V. de asemenea Maria Vodă Căpuşan, *Mircea Eliade – Spectacolul magic*, Bucureşti (Litera) 1991.

[11] Ioan Petru Culianu, „Convorbiri. Întrebări", în: Addenda la I. P. C., *Mircea Eliade*, Bucureşti (Nemira) 1995, 270.

fiind ideologia gregară, materialist-ateistă, apărată de regimul comunist.

Cu observaţiile din urmă privind funcţia fantasticului eliadesc în faza exilului, am rezumat de fapt în bună parte şi intenţiile lui Anghel Dumitru Pandele – scurt: A. D. P. – personajul central din *19 trandafiri*, figură cu evidente trăsături reflexiv-speculare: scriitor bucureştean şi el, cvasicoetan cu Eliade (în 1938, an crucial al vieţii, A. D. P. avea treizeci şi trei de ani – ca şi Christos în pragul Răstignirii – Eliade doar treizeci şi unu), o glorie a literaturii române interbelice, consacrat şi el în străinătate, deşi rămas în ţară, curtat de editurile indigene şi supravegheat îndeaproape de Securitate etc., etc. O intrigă de tip *polit-thriller*, ca cea din *Pe strada Mântuleasa* sau *Pelerina*, introdusă cu virtuozitate în trama povestirii (care se realizează pe trei planuri structurale – nuvelă poliţistă, povestire fantastică şi naraţiune mitic-iniţiatică), transpune în ficţiune, dar extrem de transparent, situaţia lui Eliade însuşi vizavi de Puterea de la Bucureşti în 1978–1979, perioada în care a fost elaborată această lucrare. *19 trandafiri* conţine nenumărate aluzii – unele clare, altele discrete, multe mi-au şi scăpat desigur – la contactele intense, dacă nu chiar febrile, complicate şi tensionate, adesea ambigue, atât oficiale cât şi private – întâlniri, corespondenţă, schimb de cărţi, invitaţii, ajutoare băneşti etc. – pe care autorul le-a întreţinut în acei ani cu România şi românii.[12] O exegeză recentă, întreprinsă de pe poziţiile unui pretins „co-religionar", a depistat în *19 trandafiri* o serie întreagă de referinţe oculte la ceea ce ne-am obişnuit să numim „episodul legionar" din biografia lui Eliade.[13] Investigaţia complementară, privind

---

[12] v. în această privinţă amintirile lui Adrian Marino adunate în „'Dosarul' Mircea Eliade", în: A. M., *Politică şi cultură. Pentru o nouă cultură română*, Iaşi (Polirom) 1996, 41–52 (cu referinţe suplimentare în notele bibliografice). O sursă mai problematică – cunoscută fiind autocenzura autorului – sunt însemnările lui Eliade însuşi din *Jurnal*. Corespondenţa lui Eliade constituie şi ea un document elocvent – cum se poate constata trecând în revistă bibliografia întocmită de Mircea Handoca (*Mircea Eliade. Biobibliografie*, [s.l.] [Jurnalul literar] 1997, secţiunea „Corespondenţa emisă", 327–374).

[13] Claudio Mutti, *Mircea Eliade şi Garda de Fier*, Sibiu (Puncte Cardinale) 1995 (iniţial în italiană, Parma [Ed. all'insegna del Veltro] 1989). Prin reducţionismul ei, această 'exegeză' constituie un semnal de alarmă pentru orice cercetător domic să privească opera eliadescă în contextul ei biografic.

aluziile autorului la contemporaneitate, la temerile şi speranţele lui noi – sau reînviate doar – la sfârşitul deceniului al optulea, lipseşte încă. Este greu de reconstituit aici acest moment decisiv atât pentru Eliade personal, cât şi pentru recepţia operei sale în România. Amintesc doar că la aproape zece ani după volumele de proză îngrijite de Sorin Alexandrescu (*La ţigănci şi alte povestiri,* 1969) şi Dumitru Micu (*Maitreyi. Nunta în cer*, 1969), apărea în sfârşit în 1978, la Editura Univers, după îndelungate tergiversări, *Aspectele mitului. Hermeneutica lui Mircea Eliade*, prima *carte* destinată lui Eliade, cum a subliniat în repetate rânduri autorul ei, Adrian Marino, era deja încheiată în 1979 şi avea să vadă în anul următor lumina tiparului. Tot în 1980 Eugen Simion avea deja pregătit un nou volum de proză fantastică – *În curte la Dionis* (apărut în 1981, cu un „Cuvânt înainte" al autorului) etc. Eliade era prezent cu contribuţii originale sau traduse în numeroase publicaţii româneşti: antologii, volume de studii şi eseuri, reviste („Tribuna", „Steaua", „Secolul XX", „Luceafărul", „Vatra" etc.).[14] Şi să nu uităm proiectul vizitei lui Eliade în ţară – obiectul unor negocieri extrem de complicate, punct decisiv prin valoarea lui demonstrativă în strategia românească de reabilitare pe plan internaţional a regimului comunist prin recuperarea marilor personalităţi ale exilului. Ştim că nici miza lui Eliade în acest joc nu era de neglijat – susţinerea de către români a candidaturii sale la Premiul Nobel.[15]

Traiectoria scriitorului din *19 trandafiri* reprezintă şi ea o „întoarcere" – dar dintr-un „exil interior" de data aceasta: disensiunile din interiorul Puterii (ne amintim de facţiunile rivale, desemnate conspirativ „Numărul Unu", „Numărul Doi", „Numărul Trei") îi oferă lui Pandele şansa de a ieşi din izolare şi pasivitate (el nu mai scria, ne amintim, decât memorii, dar şi pe acestea le neglija, abandonându-le tot mai plictisit în mâinile secretarului său, Eusebiu Damian). Pandele poate reintra în circuitul viu al culturii româneşti, dând curs solicitării unei tinere generaţii, dornice să-şi restabilească ascendenţa spirituală, să-şi găsească, cu alte cuvinte, „părinţii". (Aluziile la acţiunea cultu-

[14] v. pentru detalii Handoca, *op.cit.*

[15] v. „'Dosarul' M. E.", în care Marino şi-a rezumat câteva din amarele descoperiri din aceşti ani (*op.cit.*).

rală a lui Constantin Noica şi tinerii „excepţionali" care constituiau grupul lui sau gravitau în jurul „şcolii" de la Păltiniş, mi se par şi ele evidente.[16]) În cazul tânărului Laurian căutarea Tatălui nu este doar o metaforă: el este chiar fiul natural al lui Pandele, rodul ignorat al unei iubiri de-o noapte, căzute în uitare. Pe plan biografic, decizia lui Pandele are consecinţe fatale: el *dispare* în împrejurări misterioase. Cazul rămâne neelucidat, dar ipoteza cea mai plauzibilă este, chiar şi în absenţa „corpului delict" – cadavrul – tocmai cea mai sumbră: amicul rozelor a murit! Ca şi în visul lui Eliade din 1955, întoarcerea din „exil" este percepută aşadar tragic – ca drum al morţii. O interpretare consolatoare, escapistă, ni se oferă însă – printre alte ipoteze – şi de data aceasta: A. D. P. *trăieşte* totuşi – chiar dacă nu fizic, ci numai într-o dimensiune invizibilă a Fiinţei, tocmai aceea care pentru un „iniţiat" contează ca *adevărata* realitate. Iată versiunea lui Ieronim Thanase privind dispariţia trio-ului Pandele–Niculina–Laurian:

> „M-ai întrebat ce s-a întâmplat cu Maestrul şi cu cei doi. Îţi răspund foarte sincer: nu ştiu *exact*. Nu-ţi pot da nici o veste despre ei. Sper că trăiesc. Şi dacă trăiesc, într-o zi ne vor face semn. Dacă până acum nu ne-au dat nici un semn de viaţă, nu înseamnă că nu mai trăiesc. Nu ştiu ce fel de existenţă au ales, sau au fost siliţi să aleagă. Ştiu doar că libertatea absolută *există* (...) *Ştiu* asta, pentru că m-am convins demult, pe spinarea mea, că omul, ca şi Cosmosul, are mai multe dimensiuni decât cele pe care le-am învăţat la şcoală, aici, în Occident, de vreo trei mii de ani."[17]

---

[16] *Jurnalul de la Păltiniş* al lui Gabriel Liiceanu (Bucureşti [Cartea Românească] 1983) se referă la perioada 1977–1981. Modul în care interpretez eu figura lui Pandele, se deosebeşte de punctul de vedere al lui Matei Călinescu. Sprijinindu-se pe explicaţiile lui Eliade însuşi, M. Călinescu vede în Pandele portretul uneia dintre personalităţile culturii române câştigate de regimul comunist (v. „Introduction. The Fantastic and Its Interpretation in Mircea Eliade's Later Novellas", în: Mircea Eliade, *Youth Without Youth and Other Novellas*, ed. şi introducere de M. Călinescu, trad. de Mac Linscott Ricketts, Columbus [Ohio State University Press] 1988, XXX–XXXVII).

[17] *19 tr.*, 243.

Acesta să fie „mesajul" pe care Eliade însuşi intenţiona să-l transmită? Ar trebui atunci remarcat că, radicalizând programul „existenţial-pedagogic" presupus de Culianu, Eliade/Pandele impune *dispariţia fizică* a Tatălui ca ultimă secvenţă a scenariului iniţiatic. Noua religiozitate nu se poate dispensa, cum vedem, de zei, iar *absenţa* din lume – despărţire benevolă? sacrificiu impus? – constituie primul şi cel mai sigur criteriu de recunoaştere a acestora.

O fiică îşi caută Tatăl: o istorie „straniu-neliniştitoare" („unheimlich")

Dacă cititorul acceptă soteriologia explicit recomandată de autor prin intermediul regizorului-mistagog Thanase (ne dăm seama că „Occidentul" este un mod de a desemna omul *căzut*), povestirea îşi pierde în mare măsură interesul: lecţia eliadescă a accesului la „libertatea absolută" prin negarea contingentului este arhicunoscută, şi prin repetiţie s-a banalizat. Refuzând-o însă, putem spera să insuflăm o briză de viaţă unui text din care autorul însuşi pare să fi extirpat riguros orice element – cât de mic – care nu i-ar fi servit demonstraţia:

> „Envoyé *Les Dix-neuf Roses* à Ierunca, Matei C., Edith Silbermann. Cette fois-ci, j'attends impatiemment les réponses. Non que je doute de la réussite littéraire du roman; mais je me demande si son *message,* si habilement camouflé, sera compris."[18],

menţionează el în *Jurnal,* avertizându-ne, fără să vrea desigur, asupra manipulării abuzive a literaturii la care duce intenţia doctrinar-pedagogică.[19] Lectura ne-docilă, dacă nu chiar ireveren-

[18] *Fragments d'un journal III. 1979–1985,* trad. de Alain Paruit, Paris (Gallimard) 1991, 20.

[19] Deşi interpret sensibil al prozei lui Eliade, Eugen Simion nu încearcă nici el – cum nu o face nici Matei Călinescu – să citească *19 trandafiri* altfel decât crede că o aşteaptă autorul, ceea ce duce inevitabil la opinia că aici,

ţioasă, pe care o încerc – contextualist-reonirizantă, cum spuneam – o pune în centrul atenţiei pe Niculina – personaj 'predestinat' să ajungă *focar*, dată fiind relaţia ei specială cu câmpul privirii.

Ca şi alte personaje feminine eliadeşti – Marina Darvari, de pildă, din *Pe strada Mântuleasa* şi *Incognito la Buchenwald* – Niculina este o artistă iniţiată (până la un anumit grad) şi care iniţiază la rândul ei – graţie nu numai măiestriei actoriceşti (declamaţie, dans, costumaţie, pantomimă), ci şi frumuseţii ei rare, 'nemaivăzute'. Frumuseţea, care în limbajul prozatorului Eliade este un alt nume ale feminităţii – să ne gândim la galeria seducătoare de portrete în care stau alături Maitreyi, Ileana (*Nunta în cer*), Oana (*Pe strada Mântuleasa*), Leana (*În curte la Dionis*) sau – cum am uita-o? – Christina ş.a. – îi *inspiră* creatorului Niculinei o viziune ciudată – poate unicul pasaj cu adevărat tulburător în această povestire atât de *voit* stranie. Este vorba de scena dansului din episodul primei vizite a lui Damian în Tabăra lui Ieronim Thanase. Damian îşi aminteşte:

> „(....) când începuse să danseze tot mai frenetic, învârtindu-se pe loc şi zvârlindu-şi amândouă braţele când la dreapta, când la stânga, mi s-a părut câteva clipe că Niculina îşi dezgolise sânii, şi semăna atunci cu o menadă asiatică, iar părul i se zbătea pe umeri, pe spate, pe piept ca nişte şerpi încolăciţi – şi cred că îmi încleştasem dinţii, îmi era teamă că dintr-un moment în altul fata va începe să ţipe."[20]

Dansul descris de Eliade mi se pare mie de două ori imposibil – atât în ordinea imaginarului (nu-mi pot *închipui* zvârcolirile părului şi pe pieptul şi pe umerii şi pe spatele unei fete care piruetează), cât şi în cea fizic-reală (în mod normal, un om care se învârte pe loc, nu-şi poate zvârli braţele când la dreapta, când la stânga, fără să fie cuprins de îndată de un vertigiu insuportabil). Absurditatea îmi pare a trăda emoţia autorului subjugat de

---

mai mult decât în alte lucrări, Eliade a împins până la exces intenţia „demonstrativă", în dauna valorii literare a textului. Vezi interpretarea oferită în „Postfaţa" la *Integrala*, 359–367, reluată cu mici modificări în *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, [s.l.] (Demiurg) [s.a.], 221–230.

[20] *19 tr.*, 161.

propria sa creatură – un scurt delir, care nu deranjează mersul demonstraţiei – e adevărat – dar trezeşte brusc în cititor o altă atenţie, *vie*.

Plasată de la bun început în descendenţa lui Circe şi Salome, Niculina personifică misterul feminin cu cele trei feţe ale sale: frumuseţe–eros–artă. În ciuda funcţiei care-i revine în „iniţierea" tinerilor şi trezirea lui Pandele din lunga sa amnezie, Niculina rămâne o figură enigmatică şi ambivalentă: fiică şi soţie ideală după unii, o obsedată şi o „curvă" după alţii, înger („bunăvestirea" lui Pandele: Niculina e cea care îl înştiinţează că are un fiu!) şi demon (chiar din prima clipă a întâlnirii lor Pandele o 'clasează': „Femeile de genul ei au o intuiţie drăcească [...]"[21]). În mod paradoxal, arta Niculinei se adresează cu prioritate ochilor, solicită privirea şi o neagă totodată: spectatorii ei cad din entuziasm în transă, loviţi de o cecitate care-i împiedică să înţeleagă, să ştie, să-şi amintească ce au văzut (reţinem dilema lui Damian: a văzut-o sau nu pe Niculina „cu sânii goi"?). În veşnică metamorfoză vestimentară (misterul rochiei-garderobă!), Niculina întruchipează seducţia şi mirajele vizibilului. Făptură morganatică (ca şi 'surorile' ei deja menţionate – Marina, Leana, Christina – sau Frusinica din *Les trois grâces*), Niculina îşi schimbă permanent vârsta şi fizionomia, îşi multiplică numele (Niculina Nicolae alias Elena Niculescu). De ne-descris, de ne-calificat, de ne-numit, ea este Imposibilul aievea, Neantul în carne şi oase – sau, altfel spus: feminitatea – orizontul lui *aievea*, carnea şi oasele – ca *Imposibil* şi *Neant*. Parabola Fiilor în căutarea Tatălui re-pune astfel în scenă, concomitent cu 'salvarea' spirituală a tinerei generaţii din România, dualismul funciar eliadesc (corp *vs.* spirit), *i.e.* problema identităţii personale, pe care am descoperit-o şi în visul din 1955. Supravieţuirea fără corp, viaţa *post-mortem* deşi *hic et nunc*, semnalizau prin ciudăţenia lor criza eului şi potenţialul ei fantasmatic (mortul-viu). Prin personajul Niculinei, povestirea ne dă să înţelegem că „viaţa" contra căreia se erijează eul în pretenţia lui de salvare şi „desăvârşire", este prezenţa corporală în sfera vizibilului.

[21] *ibidem*, 149.

Câtă credibilitate se poate atribui teoriei resurecţioniste lansate – cu jumătate de gură, e adevărat – de Ieronim Thanase şi difuzate printre ciracii lui, când „Maestrul" a acceptat pentru ultimul său drum – cel suprem – o călăuză atât de instabilă, enigmatică şi suspectă, cum este Niculina? Departe de a avea vreun efect securizant, explicaţia mistică a dispariţiei eroului adânceşte, după părerea mea, caracterul „straniu-neliniştitor" („unheimlich") al istoriei. De ce? Aventura în care Pandele se lasă antrenat de „copiii" săi, corespunde perfect formulei freudiene a fantasticului. Scriitorul îşi recunoaşte fiul datorită unei „repetiţii" ciudate „a trecutului" („die Wiederkehr des Gleichen"): ne amintim că de două ori, la interval de trei decenii, un spectacol cu *Orfeu* este interzis în preajma Crăciunului şi înlocuit cu un altul, privind Nativitatea. Sub presiunea „copiilor", întoarcerea Tatălui din 'exil' în viaţa activă se transformă – cum ştim – într-o anamneză personală, un fel de terapie cerută/impusă culpabilului şi condusă de Niculina. Tânăra fată instaurează un adevărat dictat al *privirii*, cerându-i imperios Tatălui *să vadă* încă o dată ce *a văzut* în 1938, de Crăciun. Ca oameni de teatru ce sunt, „copiii" înscenează – de Crăciun, evident! – situaţia de atunci: noaptea de dragoste a dramaturgului Pandele cu „Euridice", respectiv mama lui Laurian, actriţa care juca acest rol în piesa lui.[22] Cum Eliade îi face să dispară pe cei trei – Pandele, Laurian şi Niculina –, cititorul nu ştie ce „a văzut" eroul. Eu nu mă îndoiesc că imaginea uitată – adevărată „scenă primitivă" („Ur-szene") – pe care înscenarea trebuia să o resusciteze în memoria eroului, era *oribilă*. Altfel nu-mi pot explica nici efectul ei prim, trauma, şi nici sistemul defensiv pe care şi l-a construit 'inconştient' victima, pentru a împiedica „întoarcerea refulatului". (Constatăm – *en passant* – că ostilitatea la adresa lui Freud, adesea manifestată, nu l-a împiedicat

[22] Fără a contesta justeţea explicaţiei gnostice pe care Dan Petrescu o dă acestei „prime repetiţii" ca naştere mistică („Mircea Eliade: Quelques aventures de la réception et autres remises au point", în: *Beiträge zur Sektion „Mircea Eliade [1907–1986]. Zur Rezeption seines Werkes im Licht neuerer Untersuchungen" bei der Tagung ROMANIA I in Jena /28.9. bis 2.10.1997/, Leitung: Ilina Gregori, Balkan-Archiv N.F.* 24/25 [1999/2000], 37–46), perseverez în căutarea unei interpretări care să ţină seama şi de componenta terifiantă a episodului.

pe Eliade să-i exploateze din plin descoperirile.) În *19 trandafiri* nu ni se spune ce a văzut eroul, ci ceea ce el ar fi dorit sau măcar suportat să-şi amintească: dedublarea iubitei şi apariţia spectrului la geam, chemându-l. Prea inofensivă, această scenă – apel palid al Morţii – nu poate fi acceptată ca autentică de către Niculina, iar Pandele, care consimte să sondeze mai departe în straturile uitării, îmi confirmă ideea că ceea ce el trebuie să vadă, este *monstruos*. Ne amintim că Niculina îl somează să accepte frica („Ai dreptate să-ţi fie frică [...]. Asta face parte din însuşi procedeul anamnezei", sau: „ai avut o revelaţie cutremurătoare", sau: „Fără îndoială că e vorba şi de moarte" etc.[23]), după cum şi ceilalţi tineri „iniţiaţi" sunt avertizaţi că pentru ei euforia nu este un sfetnic bun. Reţinând climatul psihic anxiogen pe care-l pretinde 'revelaţia', urmează să facem presupoziţii acceptabile privind conţinutul ei – acea *viziune* atât de teribilă încât să poată omorî pe cel care a provocat-o. Oricum, privirea însăşi îşi dovedeşte implicit natura mortiferă.

O religie 'nouă': Orfeu şi Christos

Mistica salvaţionistă care pluteşte – nesigură de altfel – asupra finalului povestirii, nu-i neutralizează caracterul *unheimlich*, ci – cum spuneam – îl adânceşte. Întoarcerea din 'exil' rămâne un traseu funest: călătorul care trece Dunărea – pentru a reveni la versiunea onirică a repatrierii – calcă pe pământul Morţii. Chiar „renaşterea" spirituală a tinerei generaţii se desfăşoară în această ţară regresiv, ca anamneză colectivă şi întoarcere la origini – potrivit devizei: „La început a fost sfârşitul" (titlul uneia din piesele lui Pandele). Teatrul iniţiatic condus de tandemul Pandele–Thanase, care angajează tinerii să retrăiască în cadru ritual miturile fondatoare ale naţiunii şi umanităţii, este completat de exerciţii fizice – aici înotul – prin care insul păşeşte de-a-ndaratelea pe treptele ontogenezei, dornic să-şi regăsească printre speciile inferioare – aici peştii – familia originară. Poate că acest program de redresare retrogradă, care lui Freud i-ar apărea ca un

[23] *19 tr.*, 221.

triumf al *principiului morţii* asupra *principiului vieţii,* constituie contribuţia lui Eliade la discuţiile în jurul revoluţiei culturale româneşti: o *captatio benevolentiae* adresată oficialilor din Bucureşti? („libertatea" înseamnă asumarea trecutului şi tradiţiilor naţionale, retrăirea istoriei poporului şi chiar a etnogenezei în cadrul unor mistere care, inevitabil, fac ecou spectacolelor de tristă faimă, numite „Cântarea României"); sau poate opoziţiei din ţară şi din exil? (vezi paternitatea spirituală revendicată tacit de tânăra generaţie prin reiterarea Crăciunului 1938); sau poate un „semn cu ochiul" în ambele direcţii? Dar poate că toate aceste subînţelesuri fac parte din strategia autorului – acel „camuflaj" iscusit-viclean, pe care doar puţini, foarte puţini dintre cititori, doar 'iniţiaţii', îl pot recunoaşte ca atare şi distinge de 'adevăratul' mesaj.

Dar să revenim la traseul Tatălui. „Salvarea" tinerei generaţii depinde în povestire de succesul anamnezei lui Pandele: ultima secvenţă a terapiei sale constituie şi treapta supremă a iniţierii. Înscenarea episodului din noaptea de Crăciun 1938 trebuie să revele şi sensul corespondenţei intuite de tânărul dramaturg şi uitate de atunci, între Orfeu şi Christos. Ceea ce propune Eliade astfel nu este nici mai mult nici mai puţin decât o nouă religie – un proto-creştinism balcanic-autohton – şi un nou Mesia. Să vină mântuirea de la un îndrăgostit, în doliu etern după o femeie? Ce asemănare să existe între Orfeu, poetul iubirii tragice şi al culpabilităţii masculine, şi fiul fecioarei din Nazaret, crucificat pe Golgota?[24]

Interpretările de până acum nu au remarcat că atâta timp cât anamneza eroului rămâne fixată asupra cuplului Orfeu–Euridice, procesul de iniţiere se blochează. Moartea lui Euridice, coborârea şi ieşirea lui Orfeu din Infern, a doua pierdere a

[24] Interesul lui Eliade pentru Orfeu şi orfism este cunoscut – dovada şi motivele lui pot fi găsite cu uşurinţă în opera lui ştiinţifică. Eliade subliniază acolo arhaicitatea tradiţiei orfice, caracterul ei popular, ne-homeric, ne-mediteranean, ca şi corespondenţele dintre figura lui Orfeu şi cea a zeului dac, Zalmoxis. Puterea de penetraţie şi difuzare a orfismului se explică, după Eliade, prin tendinţa lui monoteistă, ca şi prin presupoziţiile lui teologice: transmigraţia, *i.e.* imortalitatea sufletului şi divinitatea fiinţei umane. Faimos ca „fondator de iniţieri" şi Mistere, Orfeu impunea ca premiză a revelaţiilor ultime, cosmologico-teosofice, o disciplină riguroasă a vieţii: vegetarism, ascetism, purificare, instrucţie religioasă. Deşi „sumbră şi tragică",

Euridicei („văzută" de Pandele, ne amintim, ca apariţia spectrului la fereastră) nu constituie aşadar decât prima parte a misterului, căci mitul continuă. De neconsolat după pierderea Euridicei, Orfeu trezeşte furia bacantelor.[25] Exasperate de absenteismul lui erotic, ofensate – desigur – de un doliu care permanentizează supremaţia unei *nevăzute* în lumea solară, „femeile trace" (cum spune îndeobşte tradiţia) îl omoară pe Orfeu şi-i sfârtecă corpul. Singurele rămăşite ale zeului – capul şi lira – călătoresc pe mări, ducând din insulă în insulă cântecele nefericitului. În scena pe care am citat-o, a dansului, Niculina este denumită – ne amintim – „menadă (asiatică)", un sinonim al numelui „bacantă", şi convulsiile părului ei, văzut ca „nişte şerpi încolăciţi", trimit la muşcătura mortală căreia i-a fost victimă Euridice. Dacă am putut crede că prin personajul Niculinei Eliade reabilitează parţial feminitatea, aluziile la prototipul bacantei marchează limitele sale de toleranţă.[26] Imaginea Euridicei-moartă, răsărită în mintea eroului, nu revelă tot adevărul: misterul trebuie să continue – şi anume cu apariţia terifiantă a bacantelor – mai exact, cred eu, cu transformarea Euridicei însăşi în bacantă. Cum să-mi explic altfel „setea de nepotolit cu apă" a îndrăgostitului (ultimul rezultat al anamnezei de care află cititorul) dacă nu ca insaţietate a dorinţei, şi cum poate deveni această tortură fizică o *viziune* oribilă şi terifiantă dacă nu prin metamorfoza iubitei într-o bestie de nepotolit, lacomă, crudă, feroce? Aceasta este – cred eu – „scena primitivă" pe care eroul lui Eliade a „văzut-o" în noaptea de Crăciun,

---

antropogonia orfică nu excludea speranţa: ea punea la originea vieţii umane crima şi pedeapsa (mitul revoltei Titanilor contra lui Zeus), concepând omul ca pe o fiinţă dual – divină şi pământeană, suflet şi carne. Prin iniţierea religioasă, sufletul se putea însă elibera din „închisoarea" corpului, recâştigându-şi astfel imortalitatea (v. *Histoire des croyances et des idées religieuses 2. De Guatama Bouddha au triomphe du christianisme*, Paris [Payot] 1978, 176 sqq.).

[25] Uciderea lui Orfeu de bacante („femeile trace") constituie un nucleu epic foarte vechi al tradiţiei orfice, şi chiar mai rezistent decât secvenţa erotică, dominată de Euridice (v. *Der kleine Pauli. Lexikon der Antike*, München [Alfred Druckmüller] 1972, 351 sq.).

[26] În ce priveşte capacitatea (limitată) a femeii de a fi iniţiată şi caracteristicile riturilor respective (componenta orgiastică) v. M. Eliade *Initiations, rites, sociétés secrètes*, Paris (Gallimard) 1959, resp. 1976.

graţie neasemuitei preotese-actriţe Niculina, pentru care rolul dublu, Euridice-Bacantă nu putea fi de ne-jucat.

Cu ce preţ se ajunge la „libertatea absolută"? Ca şi Christos, dar fără să lase discipolilor o „învăţătură", ci doar un tezaur de mituri şi conştiinţa complicităţii „întru" taina ca taină, Orfeu/Pandele/Eliade exemplifică salvarea prin sacrificiul violent al corpului. „Şi mie mi-e frică, şopti Niculina (...) Cui nu i-a fost frică în pragul mântuirii? Şi lui Isus i-a fost frică..."[27] Mistica supravieţuirii şi a libertăţii impune – aşa cum am citit în *Jurnal* şi cum se poate deduce din modelul „iniţiatic" al formării interioare[28] – ruptura periodică de „o parte din sine însuşi". „Trecutul", „visele", dorinţele – partea de căldură şi plăcere, de intimitate şi frumuseţe, pe care oricine o caută 'instinctiv', componenta „feminină" (mitic vorbind), corporalitatea (ar spune filozoful) – constituie partea obscură a personalităţii de care Eliade se teme şi se apără, preferând oricărei „întoarceri acasă" odiseea dură, înfricoşată, singura „virilă" – s-ar zice – a eternului exilat.

[27] *19 tr.*, 222.

[28] Ne amintim importanţa *morţii* rituale şi a sacrificiului simbolic în scenariile iniţiatice analizate de Eliade. Sfârtecarea corpului în bucăţi figurează şi ea, alături de *cathabasis*, printre probele de iniţiere chamanică comentate în acest context (v. *Initiations* [...], 213).

INTIMITĂŢI ŞI INTIMITATE: DIARISTICA LUI MIRCEA ELIADE

În ansamblul imensei opere eliadeşti, jurnalele deţin un loc de neneglijat. Cum se ştie, la cele trei volume masive care-şi declară chiar prin titlu apartenenţa generică – *Fragments d'un journal* – se adaugă *India*, jurnalul de călătorie din anii 1928–'29, şi *Şantier*, jurnal tot indian, convertit însă – fără modificări esenţiale – într-un aşa-numit „roman indirect". Dar aceste publicaţii, care însumează peste o mie cinci sute de pagini, nu constituie decât vârful unui *iceberg*: alte mii de pagini au rămas în manuscris, spune autorul însuşi, consemnând 'corvoada' pe care a reprezentat-o, de pildă, în anii '70 selecţia „fragmentelor" destinate traducerii şi publicării în franceză. Şi tot din declaraţiile autorului aflăm că şi în perioadele vieţii absente din jurnalele sale cunoscute – anii ce au urmat sejurului indian de pildă, sau anii petrecuţi la Londra şi Lisabona – el a continuat să-şi noteze cu regularitate evenimentele, experienţele trăite. Deşi l-a folosit din abundenţă în romanele sale (nu numai în deja menţionatul *Şantier*, ci şi în *Maitreyi*), Eliade duce totuşi lipsa jurnalului original, a caietelor rămase parţial în ţară, care cuprindeau toate însemnările din anii 1929–1940. Înţelegem astfel că de la vârsta de circa douăzeci de ani şi până cu puţine luni înaintea morţii, deci timp de peste o jumătate de secol, Mircea Eliade a ţinut – cum se spune – cu regularitate un jurnal. Probabil că acest record îi asigură un loc onorabil printre exponenţii cei mai performanţi ai genului, cum sunt Amiel, André Gide, Julien Green ş.a.

„Ce fioroasă şi ce dulce este în acelaşi timp pentru mine munca scrisului...": jurnalul lui Eliade – continuitate şi ruptură

Eliade nu trebuie să se constrângă pentru a respecta regula care pe alţi diarişti îi apasă: *nulla dies sine linea*, şi nici nu aşteaptă ca fluxul vieţii cotidiene să fie perturbat, pentru a se încredinţa jurnalului. Altfel decât paradigma instituită de unii teoreticieni ai genului, care supraevaluează caracterul compensatoriu al acestei modalităţi de expresie[1], jurnalul lui Eliade nu este în mod primar refugiul insului contrariat, aflat în conflict cu mediul său – social sau familial, profesional etc. El nu este document prin excelenţă al *crizei*, sursa sa nu trebuie căutată neapărat în inconfortul interior, în „malaise" – chiar dimpotrivă: însemnările ca atare constituie dovada *normalităţii* în viaţa autorului.

Şi totuşi, deşi – cronologic vorbind – ea pare să fi fost aproape neîntreruptă, producţia diaristică a lui Eliade nu este lipsită de orice discontinuităţi. Dacă ţinem seama şi de caracterul nu numai de existenţa ei *de facto*, privită aşadar şi sub aspectul omogenităţii, ea se compune din cel puţin două mari segmente: jurnalele româneşti pe de o parte, care – atât şi aşa cum le cunoaştem – sunt şi jurnalele de tinereţe ale autorului (redactate la douăzeci şi unu – douăzeci şi doi de ani, publicate, respectiv valorificate înainte de treizeci), şi jurnalele din exil pe de alta, care – în forma cunoscută – încep în 1946, când Eliade avea aproape patruzeci de ani, şi-l însoţesc în următoarele patru decenii. În cele ce urmează îl voi numi „primul Eliade" pe autorul *Şantierului* (lucrarea asupra căreia se concentrează analiza mea), şi „al doilea Eliade" pe autorul *Fragmentelor de jurnal*.[2] Comparaţia dintre „cei doi" este indispensabilă, după părerea mea, pentru cunoaşterea adecvată a diaristicii eliadeşti (puţin cercetate, de altfel, până acum) – şi nu numai sub aspect

---

[1] Vezi Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris (PUF) 1976, 61 sqq.

[2] Mă voi referi în continuare la ediţiile *Şantier*, Bucureşti (Cugetarea) [s.a.] şi *Fragments d'un journal I–III*, Paris (Gallimard) 1973, 1981 şi 1991, trad. de Luc Badesco (vol. I), C. Grigoresco (vol. II, 1970–1978) şi Alain Paruit (vol. III, 1979–1985). Abrev. *FJ*.

diacronic: analiza schimbărilor survenite în acest sector prin definiție *intim* al operei ne conduce mai aproape de „adevăratul Eliade", care – cum remarcă în ultimul timp voci din ce în ce mai numeroase și mai uimite – este de fapt un mare „necunoscut".[3]

Judecând după vocabularul critic curent, „jurnalul intim" ar putea trece drept un caz particular al diaristicii. Ca și jurnalul de călătorie sau jurnalul unei opere (carnetele de scriitor), jurnalul de război, de captivitate, de boală etc., jurnalul intim ar putea apărea ca una dintre subspeciile acestui gen care, pe măsură ce atrage tot mai mulți cercetători, se revelă atât de bogat, de vital și proteic, încât diversitatea ca atare tinde să se impună ca unul dintre puținele elemente utilizabile pentru o definiție valabilă.[4] Tocmai absența oricăror constrângeri formale – cu alte cuvinte: libertatea totală a autorului în alegerea modalității celei mai convenabile de expresie – a fost ridicată de unii cercetători la rangul de lege fundamentală a genului.[5] Alături de imperativul calendaristic (jurnalul – sumă de însemnări *zilnice*), absența oricăror norme în planul formulării și organizării discursului a avansat la rangul de marcă generică, după ce eforturile de a-l caracteriza din punct de vedere structural-poetic și

[3] v. de ex. Ioan Petru Culianu, „Convorbiri, întrebări" și „Mircea Eliade – necunoscutul", în: *Mircea Eliade*, București (Nemira) 1995, 267–276, resp. 153–266. În ce privește recepția *Șantierului*, Mircea Handoca înregistrează în *Mircea Eliade. Biobibliografie Vol. 2. Receptarea critică 1925–1986*, [s.l.] (Jurnalul Literar) 1998, cu precădere ecourile critice din presa anului 1935 (Mihail Sebastian, Petru Manoliu, Pompiliu Constantinescu, Octav Șuluțiu, Șerban Cioculescu, George Călinescu ș.a.), integrate – unele – ulterior în volume. Doar două referințe sunt semnalate pentru perioada mai recentă, una din „Echinox" (1972), cealaltă din „Manuscriptum" (1982). În ce privește *Fragments d'un journal*, resp. versiunea în românește apărută la Humanitas în 1993 (*Jurnal*, 2 vol., ed. de Mircea Handoca), acestea nu apar în „Indicele operelor" de la sfârșitul lucrării.

[4] Pentru o bibliografie a chestiunii (până în 1976) v. Didier, *op.cit.* Dintre contribuțiile mai recente semnalez deocamdată doar Jean Rousset, „Pour une poétique du journal intime", în: *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris (Corti) 1986, 155–179, și Anna Dolfi (ed.), *„Journal intime" e letteratura moderna*, Roma (Bulzoni) 1989. Referințe suplimentare vor apărea pe parcursul eseului, în notele corespunzătoare.

[5] v. Didier, *op.cit.*, 187 sq.

de a-i defini poziţia în sistemul genurilor personale au ajuns mai ales la rezultate negative: pus în relaţie cu autobiografia sau memoriile, jurnalul s-a dovedit a fi *altceva*, dar profilul său generic nu a căpătat prin aceste nonconcordanţe cu tipurile înrudite de discurs, un contur mai precis.[6] Caracterul personal-intim al textului diaristic, trăsătură de a cărei pertinenţă nici un cunoscător al genului nu părea până nu de mult a se îndoi, tinde astfel să cadă pe un plan secundar. În optica cercetătorilor din anii şaptezeci–optzeci, preocupaţi mai ales de aspectele formal-structurale ale chestiunii, intimitatea scrisului diaristic se reduce de fapt la *singularitatea* autorului: acesta îşi dezvăluie în paginile jurnalului individualitatea inconfundabilă tocmai sfidând orice canon care i-ar prescrie anumite forme de expresie. Chiar ideea de normă pare a se afla în contradicţie flagrantă cu intenţia originară a expresiei diaristice: autenticitatea. Deşi cartea sa – o contribuţie de referinţă în domeniu – este consacrată *expressis verbis* „jurnalului intim", Béatrice Didier afirmă că „intimitatea" ar fi o categorie nebuloasă, „prea puţin ştiinţifică", de fapt o temă „desuetă" – un fel de mit romantic „spălăcit", mai curând „străin conştiinţei moderne". În consecinţă, cercetătoarea postulează irelevanţa criteriului corespunzător pentru discuţiile privind funcţia şi structura genului diaristic.[7]

În dezacord cu poziţia menţionată mai sus (pe care de altfel B. Didier însăşi o dezavuează practic prin modul în care îşi concepe şi conduce investigaţiile), analiza mea pleacă de la premiza că intimitatea reprezintă o dimensiune constitutivă a diaristicii. Fără a intra aici în detaliile unei demonstraţii speciale, cutez să susţin că problema intimităţii constituie de fapt nucleul observaţiilor celor mai pertinente privind jurnalul.[8] Poate nu e

---

[6] Vezi încercarea de situare structurală a jurnalului la Philippe Lejeune, „Le pacte autobiographique", în: *Le pacte autobiographique*, Paris (Seuil) 1975, 13–46, şi critica modelului generic propus de Lejeune la Rousset, *op. cit.* În timp ce Rousset analizează temporalitatea specifică jurnalului, caracterul de *récit* care-i revine în modelul lui Lejeune, este pus în discuţie de Riccardo Scrivano, „'La penna che spia': giornale intimo e scrittura", în: Dolfi, *op.cit.*, 13-47.

[7] v. Didier, *op.cit.*, 8.

[8] Sunt de amintit aici nu numai ampla monografie a lui Alain Girard, *Le Journal intime et la notion de personne*, Paris (PUF) 1963, ci şi contribuţii

zadarnic să amintim că, în Franţa cel puţin, diaristica a dus timp de un secol o existenţă strict privată, adică ascuns-clandestină (vezi cazul unor Benjamin Constant, Maine de Biran, chiar Stendhal şi Baudelaire, ale căror jurnale n-au devenit accesibile decât postum), înainte ca actul publicării să înceteze a mai fi resimţit ca o trădare a intenţiei specifice acestui tip de scrieri. S-a remarcat, de altfel, 'coincidenţa' care leagă începuturile genului diaristic de Revoluţie şi Teroare – de un regim politic aşadar, în care supravegherea şi controlul cetăţeanului interzicea orice 'secret', anexând tendenţial domeniului public sfera vieţii private.[9] De altfel chiar imperativul periodicităţii – criteriu de recunoaştere generică acceptat de majoritatea specialiştilor (deşi s-ar fi putut riposta că nici Baudelaire şi nici Cioran – pentru a fixa prin două exemple un secol de istorie oficială a diarismului – nu-şi datează însemnările) – implică o atenţie specială faţă de ceea ce e particular şi propriu în experienţa individului. Căci acest imperativ îşi pierde sensul specific în măsura în care nu-l înţelegem altfel decât ca simplă regulă de conduită diurnă.

---

ulterioare – ca V. del Litto (ed.), *Le journal intime et ses formes littéraires* (actele colocviului din Grenoble, septembrie 1975), Geneva [Droz] 1978 sau, mai recent, Pierre Pachet, *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris (Hatier) 1990 şi Philippe Lejeune, *Le moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris (Seuil) 1993. Nevoia de intimitate ca factor originar al fenomenului diaristic a fost confirmată şi de o investigaţie sociologică: Malik Allam, *Journaux intimes.· Une sociologie de l'écriture personnelle*, Paris (L'Harmattan) 1996 – lucrare inspirată în parte de ancheta pe care Philippe Lejeune a iniţiat-o în: „Le Magazine Littéraire" (aprilie 1988). Istoria acesteia, materialul adunat şi analiza lui sunt prezentate de Lejeune în volumul său *„Cher cahier...". Témoignages sur le journal personnel*, Paris (Gallimard) 1989.

[9] v. Pachet, *op.cit.*, 123 sq. Michel Gilot („Quelques pas vers le journal intime", în: Del Litto, *op.cit.*, 1–17) plasează începuturile diarismului „ca instituţie şi tradiţie familiară" în ultimii ani ai *Ancien Régime*-ului, explicându-le atât printr-o nouă sensibilitate, atrasă de farmecul şi misterul interiorităţii, cât şi prin eşecul câtorva modalităţi de comunicare autentică deja experimentate, genul epistolar de pildă (tema lui Laclos în *Les liaisons dangereuses*, cf. Gilot). Totodată, „spiritul vremii" impunea o democratizare a literaturii: din privilegiu al unei elite de profesionişti, scrisul devenea o activitate la îndemâna oricui, orice ins era considerat demn de atenţie, orice conştiinţă de sine – o valorificare semnificativă a umanului.

Declaraţiile lui Gide, de tipul: „Je devrais, par hygiène, me forcer à écrire ici chaque jour quelques lignes" sau „Je m'impose d'y écrire n'importe quoi, mais régulièrement chaque jour"[10], nu ne pot înşela: ceea ce Gide îşi impune să 'producă' zilnic, poate fi „n'importe quoi" sub aspect referenţial, pentru că sensul acelui „ceva, orice" se împlineşte (şi) pe un alt plan decât cel lingvistic-textual.

S-a spus că rostul jurnalului este de a contracara acţiunea timpului, trasând o linie continuă – „un fir roşu" – de-a lungul episoadelor diverse, adesea incongruente, din care se compune o viaţă.[11] Dar aceasta nu mi se pare a fi decât una dintre funcţiile genului, pe care de altfel el o împarte cu autobiografia. Spre deosebire de naraţiunea retrospectivă, nota de jurnal poate fi „n'importe quoi", adică indiferentă, *in extremis*, sub aspect referenţial, pentru că ea contează ca *act* (la Baudelaire, ne amintim, asemenea 'ieşiri' se cheamă *„fusées"*). „Écriture à chaud"[12] numeşte Jean Rousset, cât se poate de inspirat, jurnalul, revelând exigenţa existenţială pe care o ascunde aşa-zisa „higienă" cotidiană, altfel total banală, a diaristului. Spectrul deja menţionat de varietăţi formale pe care-l tolerează 'genul', este dublat, aşadar, de o scală la fel de amplă de 'temperaturi' (sau 'presiuni', pentru a-l urma pe Rousseau, care visa la un jurnal-„barometru" al dispoziţiei interioare), de care se leagă, cum subliniază tot Rousset, şi secretul *prezentului* specific jurnalului. Căci utilizând doar forma gramaticală corespunzătoare, diaristul nu se surprinde neapărat 'pe viu', nu realizează aşadar automat

---

10 Cit. după Rousset, *op.cit.*, 158, resp. 159.

11 v. Pachet, *op.cit.*, 14 sq. E de menţionat aici şi opinia contrară, expusă de B. Didier în eseul „Le journal intime: écriture de la mort ou vie de l'écriture", în: Gilles Ernst (ed.), *La mort dans le texte* (Colloque de Cérisy), Lyon (Presses Universitaires de Lyon) 1988, 127–147. Potrivit profilului moral-psihologic construit de Didier, diaristul ar fi un tip melancolic, depresiv, abulic, maniac, masochist. Posedat de ideea morţii, obsedat de scurgerea timpului în ritmul infailibil al calendarului, el îşi numără de fapt singur zilele: „(....) toute écriture diaristique est écriture de la mort. Et plus précisément mise à mort du diariste par lui-même" (135). Deşi ea însăşi prezentase deprinderea de a ţine un jurnal ca o formă de administrare burgheză a subiectivităţii, Didier ajunge acum să vadă în diarism o „boală" modernă (136). Această teză – de un extremism evident – mi se pare uşor falsificabilă.

12 v. Rousset, *op.cit.*, 193.

acea 'simultaneitate' specifică a eului cu sine însuşi – de fapt o contopire a trăirii cu cuvântul, pe care însemnarea *intimă* o promite. Diaristica se diversifică, fără îndoială, în funcţie de opţiunile şi preferinţele tematice ale autorilor – mai mult sau mai puţin „personale" (de la stări difuze, tropisme, pasiuni, impulsuri, obsesii, fantasme etc. şi până la lecturi, proiecte de lucrări, contacte şi relaţii publice etc.) – dar ea variază permanent şi sub aspect 'termic'. Jurnalul înregistrează grade foarte diferite de „căldură", fără a ajunge vreodată la gradul zero al intimităţii. Cred că aici este de căutat şi interesul său major ca tip special de discurs, aflat la incidenţa 'literaturii' cu 'viaţa'.

Jurnalul – s-a remarcat deja – se opune prin fragmentarismul său esenţial ideii de *operă*.[13] El este literatură *in actu*, 'performanţă', s-ar mai putea spune, invocare-apropriere a eului prin exerciţiul scrisului. Dar eul nu este un obiect semantic dat dinainte şi nici nu rezultă ca un referent disponibil (suma ideilor, experienţelor, *intimităţilor* înregistrate) din discursul care i se consacră, aşa cum presupuneau vechea idee a „dezvăluirii" (baudelaireianul „coeur mis à nu") şi comparaţia jurnalului cu autoportretul.[14] Eul este prezent în actul scrisului, iar pagina jurnalului, care solicită 'condeiul', este spaţiul care creează *intimitatea*. Aici se realizează identitatea într-o formă a ei genuină, caracterizată nu atât prin recunoaşterea de sine a eului ca permanenţă, mereu *acelaşi* (*idem*) în ciuda devenirii, ci prin experienţa sinelui propriu, ca *însuşi* (*ipse*).

„Ce fioroasă şi ce dulce este în acelaşi timp pentru mine munca scrisului...", citim în *Şantier*.[15] La un autor ca Eliade, a cărui vocaţie scriitoricească s-a manifestat din copilărie, şi care a început încă din adolescenţă să-şi scrie – fie şi travestită în ficţiune romanescă – autobiografia (vezi *Romanul adolescentului miop*), întreruperile activităţii diaristice (desigur nu cele inerente, ţinând de trăsăturile definitorii ale genului: regularitate

[13] v. *ibidem*, 159 sq. Ancheta sociologică întreprinsă de Allam confirmă şi ea prioritatea *practicii* ca atare a jurnalului în raport cu textul-rezultat (v. *op.cit.*, partea II-a, „Topographie", 129–187, în special 173 sqq.).

[14] v. în acest sens şi Gilot, *op.cit.*, sau Scrivano, *op.cit.*, 28.

[15] *Şantier*, 66.

și intermitență) posedă din principiu o relevanță psihologică excepțională. O ruptură ca cea survenită în 1955, consemnată cu un recul de un an, exprimă mai 'elocvent' chiar decât cuvintele autorului valoarea existențială a jurnalului.

Cum am arătat deja cu altă ocazie, această despărțire a lui Eliade de un *habitus* la fel de vechi ca însăși viața sa de *homo scribens* se leagă de un vis treaz: Eliade se vede mort, își vede funeraliile la Paris și apoi sicriul, întorcându-se în zbor în România.[16] El înțelege din această viziune – o premoniție, după cum este convins, survenită într-un moment extrem de critic al vieții – că, pentru a „supraviețui", el trebuie mai întâi să „moară", adică – conform propriei interpretări – să se rupă de „trecutul" său – și nu numai de componenta sa românească. El trebuie să „omoare" în sine însuși tot ceea ce constituise până atunci o „exigență naturală" – dorințe, visuri, proiectele cele mai vechi și dragi –, *tinerețea* așadar, sau, mai exact spus: partea spontan-'instinctivă', prerațională și *intimă* a firii:

> „Cet été-là je n'ai pas manqué de raconter ce 'rêve éveillé' à certains de mes amis psychologues, mais je n'est rien appris d'eux que je n'eusse deviné par moi-même: il se rattachait à une expérience de mort et de résurrection initiatique. Je ne sais quelle partie de moi-même, de ma vie passée devait mourir pour que je puisse survivre. C'est à partir de ce moment-là qu'il me fut de plus en plus difficile de revenir au Journal. Et cet été-là je l'ai définitivement abandonné. D'une certaine manière, j'ai dû, peut-être, me détacher de mon passé récent – les quinze dernières années – comme les circonstances m'avaient contraint à me détacher de tout ce que j'avais aimé, dont j'avais rêvé et à quoi j'avais travaillé dans ma jeunesse."[17]

[16] v. în volumul de față „Mircea Eliade: Fantasticul și metafora exilului". Pentru episodul la care mă refer, și comentariul respectiv al lui Eliade v. *FJ I*, 228–255.

[17] *FJ I*, 236.

„Al doilea Eliade": bătrâneţe fără tinereţe şi moarte fără viaţă

Nefericitul destin ce impune sistematic separaţia de sine însuşi, coincide în concepţia morală a lui Eliade cu drumul desăvârşirii interioare:

> „(...) l'accomplissement de soi ne s'obtient qu'en résistant aux impulsions spontanées de la 'vie' (sang, nerfs, orgueil) et par un comportement opposé aux exigences de la 'vie'."[18]

Confesiunea cotidiană în paginile unui jurnal reprezintă şi ea un aspect al „vieţii" pe care Eliade o dezavuează acum, decis să se separe de ea, aşa cum o făcuse în vis, când, ajuns pe malul bulgăresc al Dunării, se oprise, lăsându-şi sicriul să se întoarcă fără el în ţară. Echivocul acestei soluţii onirice mă interesează aici în măsura în care dedublarea eroului (vechiul *vs.* noul Eliade) şi paradoxul formulei existenţial-identitare („supraviеţuirea" prin „moarte") ne edifică asupra funcţiei diaristicii în ansamblul activităţii eliadeşti. Aceste lămuriri indirecte sunt cu atât mai importante cu cât autorul nu obişnuieşte să reflecteze asupra gestului autografic, spre deosebire de mulţi dintre 'colegii' săi, a căror aplecare narcisică a ajuns chiar să impună genului o amprentă specifică. Atunci când totuşi se 'explică', Eliade emite în genere teze contradictorii sau banalităţi, pe care – în plus – propria sa practică diaristică le infirmă.[19] Jur-

[18] *Ibidem*, 254 sq.

[19] În studiul consacrat diaristicii eliadeşti (exclusiv celei din perioada exilului) Adriana Mitescu recurge la binecunoscuta teorie a lui Eliade despre temporalitate, respectiv la polaritatea: timp istoric, profan *vs.* timp mitic, sacru, prezentând jurnalul ca o ieşire din tranzitorietate, o „salvare" deci, analogă celei pe care comportamentul mitico-religios o face posibilă. Mitescu are meritul de a distinge cele două aspecte ale jurnalului – actul redactării ca atare („enunţarea") şi rezultatul lui, textul („enunţul") – dar rămâne în interpretarea ei devotată conceptelor şi tezelor eliadeşti, fără a pune la îndoială convergenţa lor cu practica diaristică a autorului (v. „Mircea Eliade e il diario come struttura narrativa", în: Dolfi [ed.], *op.cit.*, 293–310).

nalul, declară el într-un interviu, îi serveşte „(...) pour sauver le temps, (...) sauver, par des notations brèves ou longues, des moments éphémères".[20] Dar dacă jurnalul „salvează" eul erodat altfel de acţiunea timpului, cum de tot acest jurnal este respins într-un moment de criză – ca un balast mortal? Pe de altă parte, Eliade pare să fi uitat că el însuşi calificase cândva jurnalele drept „pomelnice de morţi, de fapte moarte, de gânduri moarte", pentru că ele „sunt scrise subit ca şi o moarte, sau agonizează ca şi o moarte, sau sunt dătătoare de seamă ca despre o moarte."[21] Şi totuşi tocmai asemenea „cimitire", în care zi de zi autorul sapă un mormânt nou şi îngroapă un cadavru proaspăt – locuri care „nu au nimic din viul acestei lumi în ele" – i se păruseră tânărului Eliade extrem de „vii" şi „fascinante": ele dovedeau, în ochii lui, prin aptitudinea de a „muri în fiecare zi", „tăria" celui ce le redacta, „setea [lui] de veşnicie".[22]

Tăcerile, contradicţiile, paradoxurile pe care le constatăm atunci când vrem să înţelegem sensul diaristicii în activitatea lui Eliade, trimit – după părerea mea – la problema identităţii şi, implicit, la o zonă existenţială subterană, pe care Eliade, neputând-o determina prin categorii adecvate, o sugerează prin metafore, parafraze, miteme. „Trecutul", tinereţea, „impulsurile spontane ale 'vieţii'", „exigenţele" naturale, ca şi „moartea" cotidiană etc. îmi par aproximări şi compromisuri semantice, în spatele cărora se ascunde de fapt *corpul* – un *mister* „dulce şi fioros" totodată, cu care Eliade, omul ideii şi apologetul voinţei eroic-virile, nu s-a putut niciodată acomoda.

Gândirea modernă este în ansamblul ei deficitară în raport cu corporalitatea, a afirmat Paul Ricœur. Noua ontologie a subiectului, pe care filozoful o consideră necesară, trebuie să respecte specificul existenţei incarnate, ireductibile la dualis-

---

20 *L'Épreuve du labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Paris (Belfond) 1985, 204.

21 v. Mircea Eliade, *Oceanografie*, Bucureşti (Cultura poporului) [s.a.], 111, resp. 112.

22 v. *ibidem*, 112.

mele tradiţionale: materie *vs.* spirit, activitate *vs.* pasivitate, interioritate *vs.* exterioritate etc.[23] Reflexia asupra formelor discursului ne-ficţional, personal, poate contribui – după părerea mea – la această reconsiderare a corpului, poate constitui un fel de prefaţă la o fenomenologie modernă a corporalităţii, pregătind astfel înnoirea ontologică dorită de Ricoeur. În spaţiul intimităţii pe care îl creează jurnalul, eul se manifestă tocmai ca spirit incarnat – şi nu numai prin *intimităţile* fizice pe care autorul, eventual, şi le divulgă cu extremă sinceritate. S-a spus că, la origine cel puţin, jurnalul intim constituia un „instrument de perfecţionare morală" – o „practică" mai exact, născută din grija individului pentru sine însuşi, un fel de rugăciune modernă, prin care insul îşi caută sufletul şi salvarea, fără a mai apela la un interlocutor supranatural.[24] Dar, independent de finalitatea sa etică, prin însăşi temporalitatea lui specifică – plasarea în instantaneu, în *prezentul viu* –, prin nevoia de a dilata clipa, de a-i da „căldură" şi a o apropria prin *scris*, exerciţiul diaristic angajează (şi) corpul. Faptă şi nu operă în intenţia sa genuină, jurnalul este purtătorul unei culturi a vieţii privat-personale, care valorifică nuanţat spaţiul locuit, deschide nişe secrete în orarul diurn impus de convenţiile sociale, investeşte simbolic ustensile altfel prozaice – hârtia, caietul etc.[25] Jurnalul calchiază, în afară de aceasta, prin regula lui fundamentală – însemnarea zilnică – ordinea vieţii corporale, ritmate de alternanţa zi–noapte, veghe–somn. Eul regăseşte în această cadenţă pasul şi respiraţia cosmosului. Iar stiloul, prelungirea mâinii care scrie, este, ca şi aceasta, parte a corpului. S-a spus uneori, dar fără a dezvolta consecinţele observaţiei, că unitatea unui jurnal constă în „stilul" lui, în calitatea inconfundabilă a unei „voci" sau a unei

[23] v. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris (Seuil) 1990, în special studiile V–VI, 137-198.

[24] v. Pachet, *op.cit.*, 12 sqq.

[25] Şi Allam descoperă prin subiecţii lui, deşi lipsiţi de veleităţi literare, o „populaţie" cu tabieturi: locul şi momentul în care este redactat jurnalul – speciale şi mereu aceleaşi –, grija care înconjoară „obiectul" respectiv, conferă – am putea spune – practicii diaristice caracterul unui cult profan (v. *op.cit.*, 131–143).

„scrieturi". Aceste noţiuni fac toate aluzie la corporalitatea actului diaristic şi anume la corpul-fenomen, intuit ca *organ sensibil-expresiv*.[26] Anticipând, voi spune că în cazul jurnalelor lui Eliade, analiza tratamentului ingrat pe care-l suportă corporalitatea, confirmă în mod frapant critica lui Ricœur. Ea conduce la ideea unei necesare *restituiri*.

Întreruperea jurnalului, survenită în 1955, demonstrează că autografia constituie pentru Eliade o exigenţă vitală fundamentală. Asceza pe care el şi-o impune, implică reprimarea ei – decizie de-o severitate disproporţionată, desigur, în ochii cititorului. Aşa cum îl cunoaştem, jurnalul anilor de exil este de la bun început atât de sobru, de discret şi decent, uscat chiar şi prozaic, încât el sugerează vrând-nevrând comparaţia cu „registrul de socoteli", pe care Didier îl consideră forma primitivă a jurnalului.[27] (Între timp s-a descoperit o întreagă piaţă editorială la dispoziţia amatorilor de contabilitate privată de la începutul secolului trecut – agende pentru o bună administrare a timpului, registre speciale pentru lecturi sau scrisori, „memoriale de persoane", „depozite mnemonice pentru viaţa memoriei

---

26 Philippe Lejeune a denumit jurnalul „corp imaginar", remarcând grija specială de care se bucură acest text-obiect, care – completat şi îmbogăţit cu diverse amintiri (fotografii, bilete, tăieturi din ziare, invitaţii, plante presate şi alte 'relicve') – devine un substitut-fetiş al eului (vezi referinţa la Lejeune în Allam, *op.cit.*, 140–143). Absolutizând acest caracter, Lejeune ajunge să considere că doar în formă de manuscris un jurnal poate fi acceptat ca autentic: aidoma unei opere plastice sau unei inscripţii, jurnalul este un obiect unic, ireproductibil. Acest statut plasează jurnalul în sfera corporalităţii – a performanţelor vizibile, irepetabile (v. „Au pays du journal", în: *Pour l'autobiographie*, Paris [Seuil] 1998, 58–66). Dintr-un alt punct de vedere, mai apropiat de cel fenomenologic, Didier remarcă şi ea dimensiunea corporală a diarismului, fără a aprofunda însă chestiunea: după ce-i neagă finalitatea identitară, Didier concede jurnalului o valoare individuală – anume ca „voce", respectiv „scris" („écriture") (v. „Le journal intime: écriture de la mort [....], 143 sq.). Deşi „fragmentat", sistematic „fărâmiţat" – cum susţine autoarea – eul diaristului posedă aşadar totuşi o unitate inconfundabilă – pe un plan concret, care rămâne de definit mai exact. Această observaţie pune sub semnul întrebării întreaga teorie a lui Didier despre jurnal ca 'thanasie'.

27 v. Didier, *Le journal intime*, 49 sq. Ideea jurnalului ca expresie a spiritului economic, burghez-capitalist, este reluată şi precizată de autoare în „Pour une sociologie du journal intime", în: Del Litto (ed.), *op.cit.*, 245–265.

şi a imaginaţiei", „biometre" pentru 'meteorologia' vieţii interioare etc.[28]) Menţiuni laconice privind lecturi, proiecte ştiinţifice şi obligaţii editoriale, contacte cu colegi, demersuri pentru burse şi posturi etc., însemnările lui Eliade sunt dominate de obligaţiile cotidiene practice, literar-profesionale, şi subordonate luptei pentru succes. Jurnalul se transformă astfel în mare măsură într-o agendă, iar Eliade însuşi – în propriul său secretar – un scrib conştiincios şi aplicat, dar lipsit – aparent – de orice vocaţie confesivă. Pragmatismul lui frizează 'impietatea', atunci când îşi evaluează propria activitate literară, de pildă, reducând-o la numărul de pagini produse pe zi.[29] *Ziua* îşi pierde aici rotunjimea existenţială pe care i-o conferă altfel ritmul confesiunii în jurnal. Pură unitate de măsură, ea serveşte doar pentru a cântări prozaic randamentul scriitorului. Este greu de înţeles cum asemenea note-bilanţ i-au putut apărea autorului la un moment dat drept nocive, cum s-a putut transforma pentru el această contabilitate într-o slăbiciune, ba chiar un pericol de moarte, provocând reacţia autorepresivă amintită. Dar cum ceea ce ne stă la dispoziţie nu reprezintă de fapt textul integral al jurnalului, ci doar o selecţie de fragmente, ne putem întreba dacă nu cumva cenzura operată de autor în vederea publicării, nu a lovit tocmai paginile cu adevărat *intime* ale jurnalului.

În contrast flagrant cu tradiţia rousseauiană a confesiunii, „al doilea Eliade" nu se arată preocupat de introspecţia ca atare, care nu constituie pentru el nici scop şi nici problemă. Altfel decât lui Gide – „La chose la plus difficile, quand on a commencé d'écrire, c'est d'être sincère"[30] – sinceritatea îi apare lui Eliade mai curând ca naturală. El nu pare a se îndoi de adevărul autoportretului realizat în jurnal, de vreme ce sparge periodic 'oglinda', alungând chipul răsfrânt în ea. În timp ce un Amiel asumă intermitenţa verbului diaristic şi fragmentarismul discursului ca pe o fatalitate în care recunoaşte o emblemă a contingenţei umane, căci acest text reluat şi întrerupt zi de zi

[28] v. Pachet, *op.cit.*, 45.

[29] v. de exemplu perioada iulie 1949 – martie 1951 în *FJ I*, sau anul 1979 în *FJ III*.

[30] André Gide, *Journal (1889–1939)*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris (Gallimard) 1948, 27.

sfidează tragic idealul Operei, Eliade converteşte impedimentul în avantaj, şi eşecul – în tehnică a succesului. „Viaţa" sa este evacuată în spaţiile albe ale volumelor de jurnal, şi ea ar rămâne de necunoscut, dacă hermeneutica modernă nu ar fi dezvoltat metode de a explora nu numai spusele, ci şi tăcerile scriitorului, mai exact reverberaţiile muţeniei autoimpuse în discursul admis, oficial. Opera lui Eliade mi se pare a reclama de urgenţă acest tip de lectură – ca o şansă de a evita atât fosilizarea la care o condamnă conformismul reverenţios al interpreţilor giraţi de Maestrul însuşi, cât şi demolarea iniţiată de o posteritate grăbită, pătimaşă şi obtuză.

Disciplina drastică pe care şi-o impune Eliade, sacrificând în spiritul unui voluntarism rigid (şi adesea de circumstanţă, trebuie spus) jurnalul, reprezintă pe un plan nemărturisit al existenţei sale o mutilare insuportabilă. O dovedesc, cred, paradoxurile şi contradicţiile în care el se 'încurcă', stereotipiile cu care se 'salvează' – dificultăţile care irup mereu şi mereu în discursul altfel atât de controlat al celui de-„al doilea Eliade" – ca o ironie a conştiinţei sale „încărcate". Tipică şi cât se poate de edificatoare mi se pare inconsecvenţa în evaluarea corpului. În timp ce erosul şi sexualitatea, de pildă, – teme predilecte pentru „primul Eliade" – lipsesc cu desăvârşire din consemnările exilatului (omisiunea se explică desigur ţinând seama de acel imperativ al autodesăvârşirii prin mortificare), *deficienţa* fizică se bucură – ea – de o atenţie deosebită. De la vagi indispoziţii, apatii, oboseli etc., până la durerile, perturbaţiile, accidentele şi bolile diagnosticabile (tensiune arterială, tumoare, artrită, cataractă, ulcer etc.), ajungând în sfârşit la infirmităţile incurabile ale bătrâneţii, tot spectrul neajunsurilor corporale îşi găseşte locul în paginile jurnalului eliadesc. Or, 'vocea' organismului afectat de nenumărate neajunsuri, care reclamă fără a avea aerul s-o facă, asistenţă, ajutor, şi mai ales comizeraţiune, nu poate fi – logic vorbind – cu nimic mai puţin nocivă şi avenită regimului adoptat de scriitor, decât „exigenţele naturale" ale corpului tânăr şi sănătos, care nu-şi deplânge suferinţa, ci reclamă – să zicem – plăcerea.

În jurnalul celui de-„al doilea Eliade", corpul integru şi valid este discriminat, în timp ce corpul în suferinţă se bucură de deplina toleranţă a autorului – mai mult: el este chiar parţial

spiritualizat – ca mijloc de desăvârşire morală. Boala îi apare astfel lui Eliade ca o moarte simbolică, purtătoare ca atare a unei valori iniţiatice:

> „L'initiation est une mort, et toute mort intelligemment assumée peut équivaloir une initiation. Mais la mort 'symbolique' (rituelle, initiatique) n'est pas seulement souffrance, torture, maladie etc. – mais ce simple fait que j'avais oublié: nous ne sommes pas seulement des *passants*, mais nous sommes aussi en décomposition, et nous devons *accepter* ce cadavre qui est notre *chair*, nous devons nous réconcilier avec l'idée que nous *sommes cela aussi*, un cadavre."[31]

Această acceptare a suferinţei fizice ca iniţiere în calvarul constitutiv al existenţei umane nu închide definitiv problema corpului. Chiar dacă păstrează ideea unei redempţiuni anticipate prin asumarea 'mizeriei' trupeşti, Eliade nu încetează, în ciuda acestui compromis, să conceapă „carnea" totuşi şi ca „viaţă", ca atare în opoziţie ireductibilă cu „spiritul". Vehicol al „căderii" umane, mediul degradării, limitării şi al efemerităţii, corpul rămâne în genere marcat negativ în onto-/soteriologia eliadescă. Dar acelaşi Eliade se poate arăta interesat şi de o „libertate" de tip orgiastic-transgresiv, ca cea trăită de omul arhaic în cadrul riturilor dionisiace. Delirul metamorfozei, 'serbarea' instinctului carnivor, regresia în pre-uman, deşi în contrast flagrant cu asumarea corpului-„cadavru", îl fascinează prin potenţialul „creator" pe care această bestializare l-ar poseda:

> „Je revois pour mon cours, dans le dossier contenant les documents 'dionysiaques', de *Bacchae* aux dernières informations archéologiques que j'ai pu recueillir. D'où cette attraction, ce *mystère*: manger la chair crue, la chair de l'animal poursuivi, attrapé et déchiré avec les ongles? Ne serait-ce pas là une régression à un stade très archaïque, peutr-être même pré-humain? Stade de fauve? Cette chute abyssale dans le monde des animaux de proie peut constituer un choc physique et spirituel extrêmement

[31] *FJ I*, 225 sq.

créateur. Sentiment de *liberté*; vous ne vous sentez plus homme, plus soumis aux lois, aux interdictions. Il y a même plus: vous *revivez* une étape primordiale, vous retrouvez un monde que l'on croyait perdu (...) Les extases dionysiaques: retrouver le Temps d'avant le Monde, lorsque le 'temps' n'était que présence sans commencement ni fin (...)."[32]

„Suntem într-o societate 'cu sexualitate' (...)"

„Nous sommes, nous, dans une société du 'sexe' ou plutôt 'à sexualité': les mécanismes du pouvoir s'adressent au corps, à la vie, à ce qui la fait proliférer, à ce qui renforce l'espèce, sa vigueur, sa capacité de dominer, ou son aptitude à être utilisée. Santé, progéniture, race, avenir de l'espèce, vitalité du corps social, le pouvoir parle *de* la sexualité et *à* la sexualité; celle-ci n'est pas marque ou symbole, elle est objet et cible."[33]

Trăim într-o societate „a sexului", mai exact: o societate „cu sexualitate". Preeminenţa corpului sexuat în viaţa şi discursul omului contemporan reprezintă pentru Michel Foucault un câştig esenţial al modernităţii. În analiza pe care-o consacră istoriei sexualităţii, Foucault dezvăluie corelaţia dintre conştiinţa de sine a individului ca fiinţă incarnată, şi valoarea economico-politică pe care o atribuie gândirea nouă, burghez-pragmatică, insului fizic. Însăşi concepţia despre putere s-a schimbat, influenţată de acest nou super-obiect: corpul uman. Puterea nu se mai orientează după absolutul instituit de tradiţia patriarhală – „dreptul de viaţă şi de moarte" al stăpânului asupra supuşilor săi. Ea nu se mai mulţumeşte să se exercite coercitiv-punitiv şi să se pună grandios în scenă ca putere de *a da moartea*. Autorizaţiei de a *suprima* viaţa, care constituise de-a lungul mileniilor superlativul şi chintesenţa puterii, omul modern îi opune capacitatea de

[32] *ibidem*, 325 sq.
[33] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris (Gallimard) 1976, 194.

a conserva viaţa şi de a o administra cu pricepere. Dacă potrivit definiţiei aristotelice, omul era animalul viu, apt pentru o viaţă politică, mentalitatea modernă, spune Foucault, a instituit o relaţie de necesitate şi reciprocitate între viaţă şi politică: omul este acum un „animal" a cărui politică priveşte viaţa sa ca „fiinţă vie".[34]

Conceptul modern al puterii integrează aşadar „viaţa", iar exerciţiul ei – al „bioputerii", cum o numeşte Foucault – presupune o întreagă tehnologie a corpului (individual şi social), menită să-i întreţină şi consolideze sănătatea. Sexualitatea, ea însăşi o componentă a acestui organism de al cărui randament depind succesul şi progresul ansamblului social, devine obiectul unor preocupări sistematice – de ordin teoretic şi practic. În jurul ei se dezvoltă o „grijă" specială, care implică şi o modificare a ideii de „lege". Cum prerogativa de a lua sau lăsa viaţa nu mai satisface idealul modern de suveranitate, *spada* – simbolul feudal al puterii – cade în desuetudine, odată cu modul corespunzător de a 'tranşa' chestiunea autorităţii şi de-a impune legea. Grija pentru viaţă se manifestă, ea, printr-un sistem de *norme* protector-regulative. Ideea că societatea burghez-capitalistă ar fi în mod funciar ostilă sexualităţii, că ordinea pe care ea o promite, subînţelege represiunea corpului, nu poate fi confirmată de Foucault. Dimpotrivă – susţine filozoful – sexualitatea profită atât de ascensiunea vieţii pe scara axiologiei general acceptate, cât şi de remodelarea conceptului de „lege". Gândită în perspectivă vitalist-biologică, legea se transformă într-un principiu regulator al proceselor naturale, garant al normalităţii. Sexualitatea respinge şi ea vechea reglementare, de tip legiferant. Descoperită pretutindeni, trăită ca prezenţă insidioasă, suscitată cu orice prilej şi mereu temută, sexualitatea nu mai suportă decât un control limitat şi relativ, adecvat în măsura în care el o stimulează şi organizează, atribuindu-i un „sens". Foucault opune această „analitică a sexualităţii" – constitutivă pentru mentalitatea modernă – unei „simbolici a sângelui", care caracterizează, după părerea sa, acele tipuri de societate în care împărţirea indivizilor în ordine şi caste, sistemele de alianţe,

[34] v. *ibidem*, 188.

relaţiile genealogice joacă un rol primordial. Acestea sunt, după Foucault, şi societăţile terorizate de spectrul foametei şi al epidemiilor, avide să-şi demonstreze prin război forţa:

> „Société de sang – j'allais dire de 'sanguinité': honneur de la guerre et peur des famines, triomphe de la mort, souverain au glaive, bourreaux et supplices, le pouvoir parle *à travers* le sang; celui-ci est *une réalité à fonction symbolique*."[35]

Două paradigme – două mentalităţi – două atitudini faţă de corpul uman îşi stau astfel faţă-n faţă :

> „(...) s'il y a quelque chose qui est du côté de la loi, de la mort, de la transgression, du symbolique et de la souveraineté, c'est le sang; la sexualité, elle, est du côté de la norme, du savoir, de la vie, du sens, des disciplines et des régulations."[36]

„Primul Eliade": un european în Asia sau sanguinitate *versus* sexualitate

Chestiunea corpului în diaristica eliadescă capătă contururi mai precise dacă o privim în lumina analizei foucauldiene a modernităţii. Spre deosebire de jurnalul din perioada exilului, jurnalul indian devenit „roman indirect", exprimă fără reticenţe, ba chiar cu o sinceritate brutală, care trebuie să fi siderat la acea dată publicul românesc, un interes extrem de viu pentru sexualitate în general, şi pentru sexualitatea feminină în special. Sejurul indian a constituit, fără îndoială, şi sub acest aspect o experienţă fundamentală.

Eliade însuşi a recunoscut în două rânduri-epitaf compuse de Rudyard Kipling un motto ideal pentru autobiografia sa: „A fool lies here/Who tried to hustle the Orient."[37] Altfel decât pretinde hagiografia dezvoltată mai târziu în jurul marelui

---

[35] *ibidem*, 194.
[36] *ibidem*, 195.
[37] v. *Şantier*, 184 sq.

savant, India nu i-a dăruit tânărului Eliade numai revelaţia fenomenului Yoga ca acces la libertate şi absolut: ea a fost o etapă esenţială în descoperirea de sine. Concepută ca *aventură*, această contribuţie (în intenţia tânărului exaltat) la „reînnoirea" paradigmei umane ca atare stătea de la bun început sub semnul divorţului de raţiune:

> „Mă întreb dacă nu a venit timpul să ne emancipăm de primatul cunoaşterii prin inteligenţă, prin spiritul pur. Dacă nu trebuie să încercăm şi o cunoaştere globală, organică, prin pasiunile, entuziasmele, păcatele şi somnul nostru. Ce mai avem de aflat prin inteligenţă şi raţiune? (...) Haide, curaj, pe un drum nou, cu alte instrumente, cu alte ţinte. O pasiune şi o turpitudine – nu ne revelă oare un adevăr nou? De ce să credem că pasiunile sunt numai o întunecare a raţiunii? De ce să punem întotdeauna raţiunea înainte?
>
> Aş vrea să cunosc un om nou, unul care să-mi spună că a găsit viaţa şi adevărul în afara inteligenţei şi în afara misticii."[38]

Din notele contractate, turburi, crude, torturate, pe alocuri frenetice în care abundă *Şantierul*, înţelegem că *rendez-vous*-ul cu propria „viaţă" şi propriul „adevăr" nu a fost o idilă, ci „noapte neagră a sufletului" – un 'secret' totodată, pe care nici sie însuşi Eliade nu şi l-a putut vreodată total mărturisi:

> „Ceasurile mele obscure, cu atâţia demoni în carne, cu o memorie care nu vomitează nici unul din gesturile mele infame – cine le va şti vreodată? Şi visul în care trăiesc, visul ăsta fantastic, cu nemurire şi senzualitate? Mă zbat, mă apuc de toate obiectele *concrete* pe care le mai pot zări în această 'noche oscura del'anima'."[39]

Şantier comunică de la prima până la ultima pagină o stare de excitaţie senzorială extremă, pe care ne-o putem fără

[38] *ibidem*, 250.
[39] *ibidem*, 41.

dificultate explica. Ştim şi din autobiografia sa, bunăoară, cu ce emoţie a descins Eliade, la douăzeci de ani, la Calcutta, ca bursier al statului român, primul şi unicul student român în orientalistică – o disciplină de fapt încă inexistentă în ţara sa. Dragostea 'platonică' până atunci pentru India, născută din lecturi şi alimentată doar din cărţi, devine acum pasiune copleşitoare. Eliade descoperă cu exaltare splendoarea naturală a semicontinetului, abundenţa prodigioasă a vegetaţiei, cromatica incomparabilă a peisajului diurn, parfumurile ameţitoare, rumorile şi foşnetele nesfârşite, magia invincibilă a nopţilor. Spectacolul uman ce i se desfăşoară sub ochi, îl seduce şi el: nobleţea rasei indiene, frumuseţea de-a dreptul princiară a vestimentaţiei, graţia indicibilă a gesticulaţiei şi a ritualurilor care compun viaţa casnic-cotidiană a indianului. Cum avea să repete şi după cincizeci de ani, în jurnal, entuziasmul său, crescut până la paroxism, se transformase într-o unică dorinţă, de-a dreptul mistuitoare: Eliade voia să-şi uite originea şi trecutul, dorea să se indianizeze. Dar – va explica tot el, în stilul mistico-romanesc tipic autobiografiei sale – această metamorfoză nu-i fusese 'scrisă', aşa că „destinul" i-a scos în cale două obstacole insurmontabile – două fete: M. (Maitreyi, desigur) l-a alungat din India „istorică", în timp ce J. (Jenny) l-a prădat de 'comoara' strânsă în solitudinea lunilor petrecute în mânăstirile din Himalaya, chintesenţa spiritualităţii indiene.[40] La baza celor două romane de tinereţe prin care s-a impus Eliade ca scriitor, se află aşadar acelaşi text: jurnalul autentic al sejurului indian. *Maitreyi* şi *Şantier* reprezintă două panele ale unui unic tablou, respectiv cele două feţe ale Indiei: India veche, tradiţională, pe de o parte, universul sacru în care Eliade visase să se integreze, şi, în contrast flagrant cu el, India nouă, colonială, superficial europenizată, la care Eliade, ca străin, a avut acces imediat. *Şantier*

[40] v. *FJ I*, 420, resp. 424 sq. De altfel, iniţialele D. (Dasgupta) şi M. (Maitreyi), folosite consecvent în *Şantier*, nu pot constitui o enigmă pentru nici un cunoscător al lui Eliade, iar perioada eradicată (cu excepţia impresiilor din „revoluţia civilă") din acest jurnal – decembrie 1929/martie 1931 – corespunde sejurului în casa profesorului Dasgupta şi retragerii ulterioare în Himalaya.

este în mod predominant „romanul" mediului anglo-indian cu care Eliade ia contact în şi prin pensiunea Perris.[41]

Deşi nu oboseşte să-i conteste sarcastic orice valoare morală, lumea pe care o descoperă în Ripon Street – nişte „insipizi" şi „nenorociţi", nişte „oameni-larve" – nu este nicidecum lipsită de atractivitate pentru tânărul student român. Cu totul altfel decât „al doilea Eliade", care nu deschide – s-ar putea spune – decât rareori ochii, eventual în călătorie, ca să *vadă* în jurul lui, autorul *Şantierului* percepe lumea cu simţuri de-a dreptul vorace. „Mină fantastică de observaţii", cum spune el însuşi, pensiunea Perris îl fascinează în primul rând prin pitorescul ei. Sub aspectul varietăţii umane, mai exact: al eterogenităţii etnorasiale, ea nu încetează să-l uimească. Dintre clienţii şi familiarii casei tânărul român reţine nenumărate figuri exotice, ca Abadie şi Vairat – francezi născuţi în Indochina, care se dau cu plăcere unul drept japonez, celălalt drept anamit, italianul Marconi, sau Cunha – portughez de dată recentă, de origine indiană, Sarkiz – un armean din Persia, 'portughezul' Lobo, din Goa, şi el indian de fapt etc., etc. Fiecare dintre personajele acestui tablou pestriţ, este el însuşi un hibrid, şi mixajul (sanguin sau cultural) are consecinţe adesea bizare la nivelul comportamentului – ca în cazul lui Lobo, de pildă: indian-portughez, catolic fanatic, de-o lăcomie enormă şi-o zgârcenie maladivă, soţ desăvârşit dar şi exhibiţionist *sui generis* în orele de recreaţie, când se dă în spectacol lăudând farmecele şi abilităţile erotice ale soţiei.[42] Autorul

[41] Sergiu Al-George, care a consacrat un studiu amplu importanţei Indiei pentru „destinul cultural" al lui Eliade, nu acordă decât o atenţie superficială – şi extrem de selectivă – jurnalului redactat în această perioadă, concentrându-se asupra textelor din *Oceanografie* (1934) şi a tezei de doctorat elaborate paralel cu ele, *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne* (1936). Această opţiune critică duce la o imagine idealizată, hieratică a lui Eliade: sensul experienţei indiene coincide în interpretarea lui Al-George cu descoperirea fenomenului Yoga, iar paradoxurile derutante, neclarităţile izbitoare care caracterizează consideraţiile lui Eliade pe tema adiacentă, a „autenticităţii", sunt legitimate prin conjuncţia pe care Eliade însuşi o impune între această idee şi 'logica' particulară, ne-europeană, rebarbativă de fapt, a misticii Yoga (v. „India în destinul cultural al lui Mircea Eliade", în: *Arhaic şi universal. India în conştiinţa românească*, Bucureşti [Herald] [s.a.], 109–194).

[42] v. *Şantier*, 38 sq.

Şantierului nici nu încearcă să găsească o ordine în această faună umană extrem de vitală, 'guvernată' mai ales de instincte. Iar metisajul ca atare pare a stimula puternic, până la exces chiar şi anomalie, sexualitatea – sau măcar interesul pentru ea.

Dacă dăm crezare tânărului student român, în pensiunea doamnei Perris totul se învârteşte în jurul sexului – şi, implicit, în jurul celor două fete ale doamnei. (Evoluţia acestor personaje, care constă de fapt în trezirea conştiinţelor feminine, este unul din principalii factori de continuitate şi unitate epică a „romanului".) Cu pielea lor de indience şi veleităţi britanice, dezvoltate „repede şi ostil", Hellen şi Iris personifică în ochii autorului dezechilibrul congenital al noii Indii, atinse de 'virusul' modernităţii. Ele demonstrează, s-ar putea spune, prin 'tarele' pe care tânărul lor prieten, diaristul, le înregistrează cu o luciditate extremă, care merge adesea până la brutalitate, deşi nu e lipsită nici de simpatie, consecinţele imprevizibile ale mixajului sanguin. Frumoasă şi cu un *sex appeal* deosebit, Hellen îşi disimulează, se spune, sub aparenţa unei extreme disponibilităţi erotice, frigiditatea. Deşi sentimentală, adoptă cu ostentaţie stilul de viaţă al unei demi-mondene, acceptând ocazional – şi cu consimţământul tacit al familiei – chiar şi prostituţia. La sora ei mai mică, precocitatea fizică se asociază cu evasidebilitatea mentală. Inocenţa lui Iris este obiectul deriziunii generale, dar şi sursă stranie de excitaţie. Complezentă, fata se pretează, în ciuda lipsei de chemare, la activităţi erotice pe care nici nu le înţelege ca atare şi nici nu le gustă. Autorul omite să se întrebe dacă infantilismul lui Iris sau inapetenţa sexuală a lui Hellen nu manifestă pur şi simplu o candoare normală la vârsta lor, sau dacă pudoarea şi rezerva impuse prin educaţia indiană tradiţională nu au devenit cumva în virtutea exerciţiului multisecular o a doua natură a tinerelor fete în această parte a lumii, dacă decenţa cultivată timp de generaţii nu poate şi ea 'intra în sânge'. Oricum, optica adoptată de mediul anglo-indian clasează asemenea particularităţi de comportament drept deficienţe fizice, incompatibile cu imaginea femeii noi, emancipate.

Modelele după care se orientează tinerele anglo-indience, provin oricum din Europa: sunt fetele îmbrăcate după ultima modă occidentală, machiate vizibil, care merg cu băieţii la cinema, joacă tenis, se lasă conduse în plimbări nocturne cu maşina,

beau coctailuri în barurile din cartierele cosmopolite ale Calcuttei, bârfesc şi spun „glume porcoase" etc. Tipul femeii 'moderne' este ilustrat în *Şantier* de numeroase figuri – dar cea mai impresionantă dintre ele este Catherine. Tânăra englezoaică, fiică de pastor, „foarte frumoasă, (...) cu părul negru, incultă şi puţin rău crescută, cu o gură mare, sălbatic despicată şi încă mai sălbatec purpurie"[43], constituie paradigma noii feminităţi. Or, ea se impune în casa Perris ca autoritate supremă în materie de sex. Pentru Catherine performanţa erotică constituie dovada vitalităţii înseşi şi criteriul primordial al reuşitei – sociale şi personale. Sexualitatea tinerelor 'emancipate' nu cunoaşte vreo *normă*, ci doar *limitele* pe care le impune teama de boli şi de maternitate. Şi totuşi autorul sesizează ambivalenţa libertăţii feminine: aceste corpuri care revendică imperios plăcerea şi se oferă fără reticenţe morale, sunt şi expuse nebuneşte, 'folosite' fără grijă, chinuite, rănite, sacrificate. Destinul neînfricatei Catherine este semnificativ: desfrânare veselă, concubinaj păgubos, maternitate nedorită. Tânăra fată, care făcea furori când, despuiată, se răcorea în salonul pensiunii Perris, legănându-şi corpul în raza ventilatorului, va căuta curând, după multiple decepţii, un destinatar pentru copilul nedorit pe care nu ştie încă unde îl va naşte. Nu numai dispreţul şi sentimentul de superioritate adesea exprimate, ci şi sensibilitatea lui la aspectele crud-tragice ale emancipării feminine sugerează că Eliade nu poate adera la această pretinsă modernitate şi la pseudolibertatea sexuală pe care ea o propune.

„Misterul" Indiei conţine, fără îndoială, şi forţa de a cataliza sexualitatea. Eliade o spune fără înconjur în *Şantier*, şi anume cu o sinceritate de-a dreptul şocantă, căreia poza „demonică" cultivată în acest jurnal îi adaugă o notă suplimentară – de ostentaţie, chiar fanfaronadă virilă, stridentă, dacă nu cumva puţin ridicolă:

> „Ce chin, virginitatea, în clima aceasta venerică, singurul tărâm unde priapismul ajunge, din viciu, obligaţie pentru o decentă supravieţuire..."[44]

[43] *ibidem*, 58.
[44] *ibidem*, 214.

Fără a cugeta prea mult, Eliade caută în proprietăţile naturale ale mediului şi sângelui indian cauza unui contrast care îl intrigă peste măsură, de data aceasta, la indianul autentic: „senzualitatea luxuriantă", pe de o parte, „asceza violentă, inumană" chiar, pe de alta.[45] Dar Eliade nu rămâne la acest naturalism simplist. Ne amintim de exemplul *pandit*-ului, profesorul său particular de sanscrită, care, dezertând din casta sa, frecventează pensiunea din Ripon Street – spaţiu prohibit pentru un brahman ortodox. Deşi căsătorit, el se îndrăgosteşte pe rând, ca un adolescent neajutorat, de fiicele doamnei Perris. Eliade remarcă, dincolo de insolitul când comic, când penibil al situaţiei, componenta perversă, agresiv-revanşardă a atracţiei pe care Hellen o exercită asupra *pandit*-ului („Suferă nu numai sentimental, dar şi de-a dreptul în carne. Dacă ar şti că are vreo şansă, s-ar repezi odată asupra Hellenei şi ar viola-o."[46]). Explicaţia pe care o găseşte, este de data aceasta culturală. După părerea lui, societatea indiană tradiţională preîntâmpină vehemenţa instinctului legiferând în mod amănunţit, intolerant şi definitiv sexualitatea. Prin căsătoria copiilor şi retragerea ascetică a bătrânilor – obligaţii tipic indiene, inexistente în alte societăţi – viaţa sexuală a individului se află pe toată durata ei (care se acoperă factic cu viaţa ca atare) sub incidenţa legilor tradiţionale. Controlul de tip prescriptiv-prohibitiv pe care comunitatea îl exercită în mod general asupra individului – familia, casta sunt în India „suverane" –, produce ca reacţie nu numai o nevoie profundă, acută, de solitudine, ci şi un potenţial secret de revoltă, care mobilizează automat sexualitatea.[47]

Intuiţia lui Eliade se verifică cu ocazia revoltelor populare din primăvara lui 1930: printre dezordinile consemnate în jurnalul acelor zile 'fierbinţi'[48], violurile – în speţă violurile de tinere

[45] v. *ibidem*, 47. Această contradicţie pe care Eliade o descoperă nemijlocit, a influenţat desigur şi concepţia sa despre Yoga şi „autenticitatea" paradoxală pe care tehnicile corespunzătoare o realizează (v. Al-George, *op.cit.*, 128 sqq.).

[46] *Şantier*, 47 sq.

[47] v. *ibidem*, 47, dar şi observaţiile despre ritualismul comportamentului religios al indianului, inclusiv al vieţii matrimoniale, 86–88.

[48] v. partea intitulată „Intermezzo. Fragmente din revoluţia civilă", 154–174.

indience – marchează culmea atrocității. Ciudățenile descoperite de autor la profesorul său de sanscrită capătă dintr-o dată dimensiunile unui sindrom social. Revolta populară, anti-colonială la origine, degenerează într-un conflict intestin, religios, care se poartă (și) la nivelul tabuurilor sexuale: indienii mahomedani violează femeile hinduse (de preferință cu bastonul, reține oripilat Eliade), în timp ce pe bărbații lor, dacă nu-i omoară imediat, îi circumcid. Într-o societate divizată în caste, în care „sângele" instituie bariere de netrecut, corpul feminin este 'locul' concret al identității, respectiv alterității. Violul devine așadar expresia simbolică a unei negații care nu se poate articula conștient, verbal. Fenomenul îmi pare a sprijini distincția foucauldiană dintre „sexualitate" și „sanguinitate".[49] Locul privilegiat pe care îl deține puritatea sângelui în ierarhia indiană a valorilor, codificarea relațiilor interumane în spirit conservator, restrictiv-discriminant, puterea tatălui, care dispune de membrii familiei ca un suveran absolut de supușii săi, legiferarea cvasiexhaustivă a vieții private și reversul ei, insurgența de tip transgresiv – pe scurt: realitățile cu care Eliade ia contact în India, apropie această lume de tipul „societăților de sânge".[50] (Nici casa Dasgupta, și nici chiar familiile de europeni creștini stabilite în India, nu constituie o excepție: și aici, constată Eliade, individul este anihilat de legea „tribului", pe care tatăl o impune cu rigiditatea unei autorități absolute.)

---

[49] Eliade însuși schițează fugitiv în *Oceanografie* o istorie a sexualității – una sumară însă, redusă la două mari evuri – arhaic și modern –, care coincid și cu două arii geografic-culturale – Asia și Europa (v. „Sex", 128–133). Chiar dacă portretul europeanului este o caricatură inacceptabilă (în stilul unui freudism primitiv, omul modern este prezentat ca un refulat, produsul unei morale sexuale represive, incapabil, din cauza acestui deficit libidinal, să recepteze adecvat alte forme de sexualitate), Eliade are meritul de a situa fenomenul sexual în planul culturii și de a denunța și în această privință prejudecățile eurocentriste.

[50] În comparație cu însemnările sale cotidiene, „pe viu", imaginea sexualității arhaice schițate în articolul deja citat din *Oceanografie* îmi pare artificială și edulcorată, construită în spirit tendențios, antimodern: Eliade elogiază vitalitatea și „realismul" mentalității arhaice, inocența unei sexualități subordonate procreației și regenerării – biologice și cosmice. Dincoace de problematizarea etică, tipic modernă, sexualitatea apare ca „firească", „pură", „înălțatoare" – se entuziasmează Eliade (v. *idem*).

Intimităţi şi intimitate

„Noche oscura del'anima": în *Şantier*, unde viaţa personal-intimă a autorului se arată dominată de experienţa „cărnii" ca putere „întunecată", nelinişte, „infamie", *autenticitatea* presupune în primul rând decizia de a dezvălui fără reticenţe secretele sexualităţii. Totodată, dacă în jurnalul tânărului Eliade intimitatea se confundă cu *inavuabilul*, aceasta se datorează nu numai celor două regimuri de corporalitate cu care el face cunoştinţă, ci şi atitudinii adoptate faţă de ele. Neputându-se identifica cu nici una dintre cele două mentalităţi antagonice descoperite în India, prea ambiţios şi pătimaş, prea fanatic adept al „autenticităţii" pentru a rămâne în poziţia de simplu observator, Eliade se lasă ispitit de aventura unei duble impuneri. Mai precis, „demonismul" pur, a cărui aură nu încetează să-l atâţe („Nimic din Gide; acesta e o epavă a adevăratului demonism, pe care îl simt în mine mai violent, mai sincer, mai eruptiv şi, totuşi, *mai logic susţinut de concepte, de raţionamente.*"[51]), îi pare a consta tocmai în sfidarea limitei dintre cele două modalităţi opuse de a fi.[52] Tânărul decide să experimenteze pe viu „coincidenţa contrariilor", ceea ce înseamnă, în cazul lui, că trădarea însoţeşte sistematic cultul valorilor sacre. Transgresia devine regula vieţii sale personal-intime:

> „Am ales drumul acesta: de strivire, de călcare în picioare, de umilire. Abia acum înţeleg imensa forţă a umilinţii. Am umilit pe Jenny, umilesc pe Ruth în fiecare

[51] *Şantier*, 68.

[52] Sergiu Al-George, care analizează componenta indiană a conceptului eliadesc al autenticităţii, face abstracţie de experienţele mărturisite (sau doar sugerate) în *Şantier.* Deşi insistă asupra caracterului „concret", „tehnic", „practic" al disciplinelor Yoga, care angajează funcţiile vitale de bază – respiraţia, nutriţia, sexualitatea – Al-George nu tematizează nicăieri corporalitatea ca atare. El preia soteriologia elaborată de *savantul* Eliade, acceptând fără discuţie obscurităţile şi paradoxurile axiomelor respective – de pildă: „(...) tehnicile (Yoga, n.m.) au drept scop dobândirea libertăţii ca *autonomie a fiinţei* ce se regăseşte în *concretul unui absolut viu*" (s.m., *op.cit.*, 134). Or, în *Şantier,* Eliade se arată frapat şi de caracterul excesiv-irațional, „inuman", „barbar", „violent", „atroce" şi „dezgustător" al religiozităţii indiene (v. 85 sq.).

noapte – dar cine ştie sălbăticia cu care mă umilesc pe mine însumi? N-a rămas candelă din memoria mea pe care să n-o fi stins..."[53]

Şi această profanare metodică devine un fel de elixir indispensabil supravieţuirii:

„Să mă desfac, să mă descompun, să mă risipesc – cu orice instrument pe care mi-l pune la îndemână viaţa – iată răzbunarea mea împotriva mea însumi, iată singurul meu liman. Cu ce poftă îmi bat joc de M., tăvălindu-mă în paturi streine, cu ce ură îmi ajut toate ororile, să iasă la lumină, să crească, să mă sufoce. Simt un adevărat extaz al răului, al păcatului."[54]

Atât în mediul indian tradiţional, cât şi în cel advers, anglo-indian, tânărul român (deplin conştient de altfel de *atout*-ul pielei albe) îşi afirmă virilitatea mai ales prin superioritatea intelectuală şi pretenţiile de dominare în raport cu 'sexul slab'. Indiferent de apartenenţa ei socială sau rasială, femeia este luată în consideraţie întotdeauna şi (dacă nu cu precădere sau chiar exclusiv) sub aspect fizic-sexual, şi supusă (real sau imaginar) voinţei masculine. Cum s-a putut deja sesiza, suferinţa feminină este un numitor comun al celor două vieţi duse simultan de autor. În relaţiile sale cu prietenele 'europenizate' (vezi Hellen şi mai ales Ruth), tânărul român se remarcă prin atitudinile lui vexatorii şi tiranice: frustul, umilinţa, abandonul partenerelor sunt consemnate frecvent în jurnal, momente de împlinire erotică şi armonie a cuplului lipsesc cu desăvârşire. În raport cu femeia indiană, tânărul european se arată câştigat de 'geniul locului'. Mai multe aluzii la episodul sentimental cenzurat – dragostea pentru Maitreyi – ni-l arată pe Eliade concurându-l prin cruzime pe Dasgupta, tatăl ireconciliabil, care-şi repudiază fiica nevrednică. Dar iată şi comentariul cu care se încheie nota despre sinuciderea unei colege dezonorate de un şofer de taxi:

[53] *Şantier*, 182 sq.
[54] *ibidem*, 184.

„Faptul acesta (violul, n.m.) mă revoltă, mă deprimă; apoi, îmi dau seama că sufăr mai ales de gelozie, că îmi plăceau şi mie sânii Kamalei, aşa cum se zăreau rotunzi şi neştirbiţi, prin *sari*. Intru puţin în clasă şi-i revăd locul. Şedea acolo, întotdeauna ruşinată de privirea mea, de prezenţa unui alb care silea pe profesor să-şi ţină lecţiile în englezeşte. O văd mai ales cum scrie, cum îşi ia note fără să ridice ochii din caiet, cum zâmbeşte măgulită de câte ori unul din noi nu ştie să traducă. Dar mai ales o văd goală, cu o precizie exasperantă, goală şi stăpânită de braţele şoferului. Încerc zadarnic să-mi fie ruşine."[55]

Criticii s-au întrebat rareori – şi această lejeritate mi se pare tipică pentru recepţia lui Eliade – de ce în romanele de tinereţe ale scriitorului – şi de fapt nu doar acolo – erosul îşi dezvăluie cu insistenţă faţa nocturnă, „stranie-neliniştitoare" („*unheimlich*"). Aşa cum s-a putut deja constata, mărturisirile din *Şantier* furnizează destule explicaţii pentru această percepţie particulară a sexualităţii. Totodată, autocenzura pe care, oricât de impudic sau chiar insolent, autorul nu poate să nu o exercite, fixează limite tolerabilului. Ea atestă implicit un recul în faţa unui Insondabil de o monstruozitate indicibilă. Amestec de „sex" şi „sânge", marcată aşadar de şocul cultural specific Indiei britanice, corporalitatea i se impune lui Eliade ca o componentă fundamentală a realităţii – mai exact a *misterului* fascinant-terifiant al Indiei. Probabil că Shiva, zeul ascezei şi al orgiei totodată, figură trans-umană, „violentă", „atroce", „dezgustătoare", rămâne pentru Eliade emblema acestui spaţiu-abis, rezervor de fantasme.[56] Dar, decis să-şi schimbe şi înnoiască identitatea, să-şi caute propriul adevăr dincolo de fadele idealuri ale Europei luminate, Eliade vede în India tocmai prilejul ideal pentru ieşirea din matricea europeană. Integrarea sa în patria de adopţiune lua astfel forma unui plonjon în propriul abis, pe calea auto-„umilirii" metodice – a negaţiei, excesului şi transgresiei.

---

[55] *ibidem*, 43 sq.
[56] v. *ibidem*, 86.

Concepută în opoziţie absolută cu spiritul şi trăită ca putere „întunecată", ostilă, „infamă", „carnea" rezistă oricărei încercări de apropriere. Regăsirea sinelui ca *ipse*, în care vedem o funcţie esenţială a jurnalului, eşuează şi ea în faţa acestui corp opac, iremediabil străin. Alteritatea pe care el o găzduieşte, împiedică din principiu armonia în spaţiul cel mai privat al eului. „Noaptea sufletului" poate furniza – ca în *Şantier* – material pentru un protocol al dezordinii subiective. Dosarul complet al *intimităţilor* poate avea o utilitate ca terapie analitică sau exorcism, dar el nu creează *intimitate*, în sensul pe care diarismul îl conferă – după părerea mea – noţiunii. Simpla divulgare a inavuabilului nu poate atinge calitatea confesiunii. Or, jurnalul contribuie la o fenomenologie modernă a corpului, în măsura în care practica însemnării diurne creează prin „căldura" specifică actului sensibil-expresiv, perimetrul *confidenţei*. Indiferent de preferinţele sale gramaticale, diaristul nu poate absolutiza „persoana întâi" fără a trăda intenţia originară a jurnalului. Deşi *mono*-log sau *soli*-locviu, cuvântul diaristului are totuşi un adresat implicit. Această dedublare exprimă tocmai „preocuparea" pentru eul propriu, „grija de sine" („le souci de soi") pe care Foucault o revelă la originea sexualităţii europene.[57] În intimitatea paginii de jurnal eul îşi este prezent, caută apropierea, dar şi acordul – ca într-o relaţie conjugală, aş spune, conştient de beneficiile, ca şi de dezagrementele monogamiei, dornic de toleranţă, consimţire, pace şi, fără îndoială, plăcere. „Jurnal viu" a numit Alain un episod sentimental, care l-a îndepărtat un timp de „jurnalul scris", făcându-i un fermecător ecou.

[57] v. în *Histoire de la sexualité*, vol. III, *Le souci de soi*, Paris (Gallimard) 1984, mai ales capitolele consacrate lui Epictet, Mausonius, Plutarh.

Epilog

„Dulce şi fioroasă e *munca* scrisului...": carnea şi spiritul intră într-o dialectică vie graţie scrisului. Însemnarea în jurnal nu adaugă doar, regulat, o frază nouă în discursul conştiinţei de sine. Ea reînnoieşte 'zilnic' misterul eului – comuniunea cu sine –, iar corpul nu este doar un martor pasiv la serbare, ci un co-oficiant. Prin epurările pe care „al doilea Eliade" le efectuează sistematic în însemnările sale cotidiene, corpul viu ajunge capitolul cenzurat al jurnalului. Dar – ironie crudă a sorţii – corpul se întoarce în text şi ajunge chiar în focarul atenţiei, pe măsură ce mâna care ţine stiloul – instrumentul represiunii – refuză să i se mai supună autorului. Rămas fără remedii în faţa artrozei care-i blochează articulaţiile, Eliade este silit să constate că nici un alt mijloc de exprimare – oralitatea, în speţă –, şi nici un alt instrument – maşina de scris, de pildă, – nu pot suplini serviciile mâinii. Jurnalul – atât cât poate el continua – devine cronica propriei lui 'gravări'.

„Serais-je puni pour – et par – ce que j'ai aimé toute ma vie: lire, écrire"?[58],

se întreabă Eliade, în pragul capitulării. Să fi înţeles el oare că mâna nu este o *unealtă* ca toate celelalte, şi nici scrisul – un simplu vehicol al gândirii? Greva mâinii trebuie să-i fi revelat lui Eliade misterul corpului şi *bunătatea* lui, capacitatea de a se subordona voinţei autorului, dar şi de a-l inspira, ţinându-se totuşi, modest, în umbră. Jurnalul nu spune dacă Eliade a simţit cândva remuşcări faţă de partenerul mut pe care o viaţă întreagă l-a calomniat, asuprit şi executat mental. Dar grija afectuoasă, sfiala, anxietatea, răbdarea, speranţa şi regretele pe care în ultima parte a jurnalului i le insuflă bătrâna sa mână, care, după ce l-a servit pe drumul gloriei, îi arată că, fără suportul 'cărnii', mintea rămâne sterilă şi neputincioasă, pe scurt: această *intimitate* de care, în sfârşit, Eliade nu se mai apără, contează aproape cât o *restituire*.

---

[58] *FJ III*, 125.

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
PREŢUL
Lei 95.000

000

Tehnoredactor: MIRCEA TĂTAR

Bun de tipar: 10.IV.2002
Apărut: 2002
Coli de tipar: 13,75

Tiparul executat la Regia Autonomă „Monitorul Oficial"

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Adevărata măsură a posibilităţilor sale actuale şi-o dă Ilina Gregori în studiul despre Eminescu. Parcă niciunde ca aici nu se ivesc atâtea conexiuni sintetice iluminante, întemeiate pe o documentare istorică, sociologică, lingvistică şi artistică exemplară şi pe o acuitate analitică deloc comună. Veritabilă secţiune în biografia, opera, dar şi în imaginarul teoretic şi poetic eminescian, cercetarea sa oferă un eşantion din ceea ce ar fi trebuit să fie eminescologia la peste o sută de ani de la moartea poetului.

MIRCEA MARTIN

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ISBN 973-577-327-9